

الترجمة الكاملة
(٩)

وطف مطر

ترجمة
زهير الشايب

تأليف
علماء الحملة الفرنسية

الآلات الموسيقية المستخدمة
عند المصريين المحدثين

دار الشايب للنشر

اهداءات ١٩٩٣
صندوق التنمية الثقافية
٤٠٤

٩
وصف مصر
الترجمة الكاملة

وصف مصر

الآلات الموسيقية المستخدمة
عند المصريين المحدثين

ترجمة
زهير الشايب

تأليف
علاء أحلمة الفرنسية

دار الشايب للنشر

١٠ ش سليمان الحلبي - التوفيقية
ت: ٥٧٤١٣٧١ - ٥٧٢٦٨٣٠

الى
مصر

بسم الله الرحمن الرحيم المقدمة

كان المأمول أن تكون هذه المقدمة بقلم مترجم الكتاب ، زوجي واستاذي المرحوم زهير الشايب ، لا قلمي . لكن شاءت ارادة الله أن يعجز المداد في القلم ، وأن ينوقف النبع عن الجريان ، وأيضا ، أن يترك المترجم هذا المجلد مخطوطا ؛ ليضاف لذلك الجهد المصني في حقيقته ، الدائب في سعيه ، الصادق في غايته ، الجليل في فائدته .

لقد جاء اهتمام زهير الشايب بترجمة كتاب وصف مصر في إطار اهتمامه بكل ما يتعلق بتاريخ مصر ، وكفاح شعبها ضد القوى التي حاولت أن تسيطر على مصيره ، خاصة في تاريخه الحديث .

وفي هذا السياق قدم لنا كتاب « تطور مصر » لمارسيل كولومب الذي يقدم صورة حية لتاريخ مصر المعاصر بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ، والذي يدرس التطور السياسي في ضوء البيئة الاقتصادية والاجتماعية لمصر المعاصرة .

كما ترجم مجموعة دراسات هامة للمؤرخ الفرنسي المستشرق أندريه ديمون ضمنها في كتابه « التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية » .

أما موقع ترجمة موسوعة وصف مصر بالذات ، فقد جاء في إطار الروح العامة التي سادت البلاد في أعقاب نكسة ١٩٦٧ من البحث والتفتيش في تاريخ مصر عن المقومات التي تؤكد صلاحية الشعب المصري ، وصموده في وجه متحديه .

ومن هنا جاء اختياره البدء بترجمة الدولة الحديثة من الموسوعة
فصدر المجلد الاول من الترجمة العربية فى سنة ١٩٧٦ . ويتحدث عن
المصريين المحدثين .

ثم صدر المجلد الثانى فى سنة ١٩٧٨ . ويتحدث عن العرب فى وىف
مصر وصحراواتها ، وتتابع اجزاء الكتاب واحدا بعد الآخر تتناول من
حياة المصريين المحدثين وتاريخهم اذق تفاصيل تلك الحياة من زواياها
الاجتماعية والاقتصادية والفنية ... الخ .

واخيرا كان هذا المجلد (التاسع) ، وموضوعه : الآلات الموسيقية
المستخدمة عند المصريين المحدثين . والذي جاء ليتم موسوعة الموسيقى
والفناء عند المصريين ، بعد ان سبقه المجلد (الثامن) الذى يتحدث عن
الموسيقى والفناء فى مصر الحديثة ، وقبله كان المجلد (السابع) الذى
يتناول بالحديث الموسيقى والفناء عند قدماء المصريين .

وجدير بالذكر ان كتاب الحملة الفرنسية لم يقتصر على حديثهم عن
الآلات الموسيقية على صورها الراهنة فى عصر الحملة ، وانما امتدت
دراساتهم فى كثير من الاحيان الى التاريخ لهذه الآلات وتتبع تطورها شكلا
وظيفة فى العصور السابقة .

واذا كانت سلسلة العبارة ، وسلامة اللفظ تمثل جانبا من روعة
الترجمة فى عمل زهير الشايب ، فان جانبا آخر اهم يتجلى فى قدرة المترجم
على تصوير روح العبارة . وساعرية الأسلوب فى النص الفرنسى ، وكذلك
القدرة على نقل التفاصيل الدقيقة التى اتسمت بها مباحث علماء الحملة ،
والنى أودعوها موسوعتهم الخالدة (وصف مصر) .

ولا غرابة فى ذلك ، فزهير الشايب لم يكن مجرد مترجم محترف ،

واما كان قبل كل شئ اديبا ذا قلم متميز ، وعبارة سلسلة ، ولفظ فصيح ، وفكر مبدع ، وهى صفات تجلت واضحة فى نتاجه الادبى سواء منه المؤلف أو المترجم .

لقد اثرى اديبنا المفكر الفنان ، بوطنيته الصادقة ، ولغته العربية المتمكنة ، وبكل اقتداره الفنى وثقافته ، الحياة الادبية على مدى العقدين الاخيرين بالكثير من ابداعاته القصصية . فقدم ثلاث مجموعات من القصص القصيرة وهى (المطاردون) ، (المصيدة) ، (حكايات من عالم الحيوان) ، وجاءت روايته (السماء تمطر ماء جافا) التى تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها ، من أهم الأعمال الأدبية التسجيلية فى أدبنا الحديث .

وفى جميعها ظهر - الى جانب المقدرة الفنية والسيطرة على ادوات فنه - حب زهير الشايب لوطنه مصر ، ومعايشته لكل معاناة شعبها وطموحاته واحساسه بكل خفقة فى ضمير هذا الشعب ووجدانه . كانت مصر هى قضيته الوحيدة .

وكانت مصر ودا كل نبضة فرح أو خفقة حزن اختلج بها قلبه . كما كانت مصر خلف كل كلمة تحركت بها شفتاه ، أو جرى بها قلمه .

يقول زهير الشايب : « ان الهدف من ترجمتى هو اننى اردت ان اسهم فى ان تستعيد مصر اسمها الذى كادت ان تفقده باتخاذ اسماء لا تاريخ لها ولا مضمون ، وان اقدم لبلدى عملا هو من اخص خصوصياتها » .

وبذلك يتأكد التكامل فى إنتاج زهير الشايب بين ما ترجم وما ألف ،
اذ جاءت مترجماته ومؤلفاته ترنما بحب مصر ، ودعا باسمها ، وعملا
للنهوض بحاضرها ، وابرازا لاصالتها ، واستشرافا لمستقبلها الذى كان
زهير الشايب مؤمنا به ايمانه بالله ، وبعظمة مصر ، وخلود الأهرام ،
وفيضان النيل بلا حدود الى آخر الزمان .

وبعد .. فليس زهير الشايب من يلقى به فى الحديث عنه بعد رحيله
كلمات الحزن والتأسف ، لأن من قدم عطاء مثل عطاء زهير الشايب ، ومن
كان فى مثل نقائه ، وخلوص سريره ، ليس فى حاجة الى مثل هذه الكلمات ،
لقد عاش دائما يبذل الود صلوا ، ويرفع عن الصغائر والاحقاد ، عاش
مثلا رائعا للانسان الشريف بمعنى الكلمة ، ومن كانت هذه سيرته وتلك
انجازاته لا يكون جديرا بالحزن .. انه جدير قبل كل شئ ، بالاعجاب
والتقدير ، ولقد نال منهما الكثير والكثير .

ولا بد فى النهاية أن أوجه شكرا وعرفانا لا حد لهما لجميع اصدقاء
زهير الشايب الذين اهتموا بالحفاظ على أعماله بعد رحيله .

كما أوجه شكرا لا مزيد عليه للدكتور محمد حمدى ابراهيم استاذ
اللغات القديمة بكلية الآداب بجامعة القاهرة للجهد الكبير الذى بذله فى
ترجمة النصوص والمبارات اليونانية القديمة واللاتينية التى جاءت فى هذا
الكتاب .

ويستحق الدكتور عبد الحكيم محمد راضى الاستاذ بكلية
الآداب جامعة القاهرة شكرا خاصا وتقديرا ، للعناية التى اولاهها لهذا
الكتاب ، والتي ساعدت على خروجه الى النور .

لكل ذلك أوجه الشكر الى الحاج محمد مديولى الذى لم يدخر وسعا فى

سبيل نشر أعمال زهير الشايب إيماناً منه بقيمة هذه الأعمال وضرورة
استمرارها على مسرح الثقافة المصرية المعاصرة .

علت شريف

يناير ١٩٨٦

الباب الأول

عَنْ اللَّهِ تَعَالَى لَوْ زَيْنَ الْمَرْفُوفَةِ فِي رِصْرَا

الفصل الأول
عَنْ الْعِيسَى

المبحث الأول

حول اصل وطبيعة العود ، وحول اهمية

هذه الآلة الموسيقية عند الشرقيين

كان يوسعنا أن نقدم مبعضا بالغ الطول حول العود ، لو كان مخولا لنا أن نورد هنا كل ما ذكره المؤلفون ، الفرس والعرب ، حول الغرض المبدئي من هذه الآلة الموسيقية ، وحول موضوعه ، وأطوال الأجزاء المختلفة لجسمه الرنان ، والنسب الخاصة لكل منها والتي تقوم فيما بينها ، بعضها والبعض الآخر ، وحول طريقة تقسيم يده (الرقبة) ، لكي تتحدد عليها الحانات الخاصة بالأنغام أو المقامات المختلفة التي ينتظمها الجدول الموسيقي لهذه الآلة ، وحول عدد أوتاره ، والمادة أو الحامة التي صنعت منها ، والنسب التي ينبغي أن تكون لهذه الأوتار (في طولها) بين بعضها وبين البعض الآخر ، ودرجة شد كل واحد منها ، وانقسام كل منها الى أجزاء قاسمة وهارمونية ، وحول النغمات التي يحدنها ، وحول الصلاقة التي تبينها فيها العرب والفرس . ونلك المقابلة التي أجروها بين الخاصية اللازمة لكل واحدة من هذه النغمات وبين الأمزجة المختلفة ، والجنسين المختلفين (ذكر أو أنثى) ، والأوضاع المبانيه للأشخاص الذين تتكون منهم الهيئة الاجتماعية الخ الخ . ومع ذلك ، فبخلاف أن هذه الآلة الموسيقية قد تناولنها- فيما يبدو - بعض تـمـديلات جعلتها تختلف قليلا عما كأنه في الماضي ، وأن علينا ألا نلقى هنا بالا الا لبحوثنا الخاصة التي أجريناها في مصر ، فإنه قد لا يكون بمقدورنا أن نفسر كل هذه الأمور دون أن نلجأ الى تقديم بحوث لا يتقبلها قط مجرد وصف بسيط ، ولهذا السبب فسوف نمر

مرور الكرام بفالبية هذه التفاسيل الغريبه عر. الحاله الراهنه لفن الموسيقى فى مصر . حتى تقصر اهتمامنا على تلك التفاصيل التى ترتبط بالضرورة بموضوعنا .

وعلى الرغم من أن العود يدخل فى عداد الآلات الموسيقية التى يستخدمها المصريون ، فاننا مع ذلك نجد له - حين نقارنه بالآلات التى يستخدمونها بشكل اعتيادى مألوف - شكلا بالغ التباين عن شكل الآلات الأخرى ، حتى ليدفعنا الامر إلى الظن - بشكل طبيعى - بأنه لابد أن يكون للعود اصل مخالف ، لدرجة تكاد نزع منها انه ليس آلة شرقيه على الإطلاق .

ويتفق بعض المؤلفين العرب والفرس - من الذين كنوا عن الموسيقى ، وتناولوا بالمديث هذه الآلة - على أن العود قد جامهم عن الاغريق ويشاء فريق من هؤلاء أن يكون فيثاغورث نفسه ، والذى يصفونه بأنه مزاحم خطير لسليمان ، هو الذى تخيل هذه الآلة ، بعد اكتشافه التناغمات الموسيقية ، أما الفريق الثانى منهم فينسب ابتكاره إلى أفلاطون ، ويرى هؤلاء أن العود هو أكمل الآلات الموسيقية طرا ، والتى قام هذا الفيلسوف بابتكارها ، كما أنها ، أى آلة العود ، هى التى تعلق بها اكثر من غيرها من آلات الموسيقى . ويقولون ان أفلاطون قد برع فى العزف عليه لدرجة انه كان يستطيع ان يحرك قلوب ومشاعر سامعيه وفق هواه ، وأن يوحى اليهم بما يشاء من عواطف او انفعالات مختلفة ، حتى أنه كان قادرا - وفق مشيئته - أن يستثير أحاسيسهم أو أن يهدئ منها ، طبقا لما يقوم به من تنويعات فى طبقات طربه (الميلودى) - فحين كان يعزف فى مقام ما ، على سبيل المثال ، كان يجعل سامعيه - على الرغم منهم - ينفطون فى ناسهم . ثم يوقفهم بأن يبدل من النغم أو المقام ، ويضيف هؤلاء بأن أرسطو قد أمكنه - حيث كان

على دراية بهذه القدرة ، اذ ساء ان يحاول العزف بالمثل على هذه الآلة -
ان يجلب الناس الى عيون سامعيه ، لكنه لم يستطع ان يوظفهم . ولذلك
فقد أصبح أرسطو ، بعد ان اعرف بنفوق أفلاطون عليه ، بلميذا له .

ومن جهة أخرى فلا تنقص الشرقيين حكايات من هذا النوع . فيروى
شعراؤهم ومؤرخوهم الكثير والكثير من حكايات مشابهة ، اذا ما وثقنا في
صحتها ، فسنجد ان أشهر الموسيقيين العرس والعرب كانت لديهم - هم
كذلك - موهبة العذرة على جلب الناس الى عيون مستمعهم ، وكذا القدرة
على ايقاظهم (١) ، ففي مثل هذه البلدان ، شديدة الحرارة ، فان الأحاسيس
التي برحها تلك الحرارة بالغه الشدة ، تخلق الرغبة على الدوام في الراحة
حتى ليبدو الناس هناك ضربا من سعادة بالغة ، اما أكبر قدر من السعادة
يرجوها الناس هناك فهي ان يكون الانسان خاليا من الهموم . بعيدا عن
مناعب العمل وان يعيش في دعة لا يفكر أو يلوى على شيء . ولهذا السبب
دان الشرقيين ولا سيما المصريون منهم ، ينظرون بتقدير كبير الى أي
موسيقى حنن الطبيعة بموهبة العذرة على أن يذهب باكتئابهم ، وأن يدفع
بالبسمة الى شعاعهم . وأن يجلب لميوتهم النوم الهادي . وان يوظفهم في
رفة بفعل مباح فنه ، وفي الوقت نفسه فليس هناك - في رأيهم - ما هو
أكثر قدرة على انضاح موهبة مثل هذا الموسيقى بروعة وعظمية . كما أنه
ليس هناك ما يستطيع أن يضيف قدرا أكبر من الهمة والحياة الى غنائهم
سوى هارموني العود ، فالخواص الرائعة التي لشخصات هذه الآلة قد جعلت
الموسيقيين العرب الضليعين بؤرونها باعتبارها زمرا لهارمونية الطبيعة
ككل . على نحو ما كان المصريون (القدماء) ينظرون به الى القيارة العديدة
التي اخترعها عطارد .

الهوامش :

(١) حتى لا نسرف في ضرب الأمثلة فسنكتفي بأن نورد هنا الحكاية التالية ، المثيرة للانتباه ، والتي نقرأها في المكتبة الشرقية : الفارابي أو الفارياي ، هي الكنية التي يكنى بها أبو نصر محمد طرخاني والذي يسميه العرب عادة بجودة الفارياي (أي الفارابي) ، أما نحن (الأوربيين) فنسميه فارابوبوس اذ كان مسقط رأسه مدينة تسمى فاراب وهي نفسها مدينة أوترار .

وقد ذاع صيت هذا العالم ، باعتباره فريد عصره ، وزعيم فلاسفة زمانه ، وكان يشار اليه باسم المعلم الثاني ، وقد نهل منه ابن سينا كل علمه .

ومر الفارابي وهو في طريق عودته من الحج الى مكة بسوريا حيث كان يحكم عنده سيف الدولة ، سلطان بيت آل حميدان في عهد الخليفة العباسي الثالث والعشرين بعد المائة . وعندما وصل الى بلاط هذا الأمير الذي يمثل ساحة مبارزة دائمة بين رجال الأدب ، وجد نفسه مجهولا من جمهور المبارزة الأدبية التي تقوم أمامه ، فظل واقفا حتى أشار اليه سيف الدولة بأن يجلس ، وعندهئذ سأل الفارابي عن المكان الذي يريد منه الجلوس فيه . فأجابه الأمير بأن بمقدوره أن يجلس في أي مكان يراه أكثر ملاءمة له ، فتوجه هذا العالم غير المعروف (ممن حوله) وبدون أن يتوجه باستفسار آخر ، ليجلس على طرف الأريكة التي كان الأمير جالسا عليها ، واذا فوجئ الأمير بجسارة هذا الفريب قال بلفته (العربية) لواحد من رجاله : مادام هذا التركي قد بلغت به القعة هذا الحد ، فاذهب اليه لتؤنيه ، وأطلب اليه في الوقت نفسه مفادرة مكانه ، وحين سمع الفارابي منه هذا القول قال للأمير : حنانيك ، فمن يسوس الناس بمثل رقتك ، يجعل نفسه عرضة للندم . فقال له الأمير ، وقد أدهشه أن يسمع مثل هذه العبارة : اتعرف لغتنا ؟ فرد عليه الفارابي : نعم ، وأعرف لغات كثيرة غيرها ، ثم دخل على الفور في المبارزة مع العلماء المتجمعين ، وسرعان ما ألزمهم جميعا الصمت ، فأصبحوا مجرد متصتين ، يتعلمون منه أشياء كثيرة لم يسمعوها عنها من قبل .

وحيث انتهت هذه المبارزة الأدبية أصبح عليه سيف الدولة الكثير من التكريم واستبقاه الى جانبه . وبينما كان الموسيقيون الذين استتدعاهم سيف الدولة يقنون اندس الفارابي بينهم مشاركا ايهم بعود كان يمسك به بيده . وحظي بأعجاب الأمير ، فسأله ما ان كانت لديه مقطوعات موسيقية

من وضعه . وعندئذ أخرج قطعة وزع أجزائها على الموسيقيين . ثم واصل مساندة أصواتهم بعوده فأشباع بين الحاضرين جميعا جوا من المرح حتى جعلهم يضحكون يمل . اسداقهم . ثم أمر بعد ذلك بفناء مقطوعة أخرى من مقطوعاته فقد جعل الجميع ينحطون في البكاء . وفي النهاية غير من المقام فجلب النسيم اللذيذ الى عيون كل الموجودين . وقد ابتهج سيف الدولة بموسيقى الفارابي وسر من علمه وأبدى رغبته في أن يظل هذا العالم على الدوام في صحبته . لكن هذا الفيلسوف الكبير ، الذي كان بالغ الزهد في كل أمور الدنيا شاء أن يترك البلاط ليتخذ طريق العودة الى بلده . فاتخذ طريقه وسط الأراضي السورية ، لكن لصوصا هاجموه ، واذا كان يعرف جيدا كيف يجذب القوس ، فقد شرع يدافع عن نفسه . لكن سبهما من قطاع الطريق أصابه بجرح بالغ فسقط حية هامة .

ويحكى كذلك عن هذا الرجل العظيم أنه كان يوما في صحبة الصاحب ابن عباد ، فأخذ العود من يد أحد الموسيقيين ، وعزف بالطرف الثلاثة التي تحدثنا عنها من قبل ، وعندما بذرت الطريقة الثالثة النوم في عيون الحاضرين ، كدسبب على عنق العود الذي استخدمه : مر الفارابي فانقضعت الأحرار . وعندما قرأ الصاحب ، ذات يوم ، مصادفة هذه الكلمات ، فقد ظل بقية حياته في حالة كدر لأنه لم يتعرف اليه ، ذلك أن الفارابي كان قد انصرف دون أن ينفوه بكلمة ، وبدون أن يعطى أحدا الفرصة كي .

المبحث الثاني

عن اسم المود

لا يمكن اعتبار كلمة عود : اسم علم على الاطلاق . فهي بهذا المعنى قليلة الوجود في اللغة العربية . وكلمة عود^(١) تعني كل أصناف الخشب على الاطلاق ، حين يشار الى آلة أو أداة ما . أما باعتبار الكلمة اسما لآلة موسيقية فقد انتقلت الى لغات كثيرة ، وتناولها التحريف في كثير أو في قليل بحيث قد بات من الصعب أن نعرف عليها . فحين خلط الأتراك بين الاسم وأداة المعرفة في كلمة واحدة (العود) فقد حرفوا هجاءها فكسبوها ولفظوها "لولة" . أما الأسبان الذين أخذوا هذه الكلمة ، طبقا لكل الشواهد ، عن عرب الشرق ، بشكل مباشر . فقد حرفوا من لفظها وهجائها على نحو طفيف فجعلوها لاودو Laoudo ، أما الإيطاليون فقد كتبوا هذه الكلمة لوتو Leuto ، ثم لفظوها ليوتو Léouto ثم كتبوها نيبا بعد Luto ليلفظوها من ثم Louto . ومن هنا . دون جدال ، أو من تلك المعرفة بالعود التي اكتسبها الفرنسيون ، في الشرق ، في زمن الحروب الصليبية جاءت الى فرنسا كلمة لوت Luth ، وهي اسم أطلق على نوع من الآلات الموسيقية . أدى بدوره الى ظهور الجيتار الألماني .

وقد أكد لنا أحد الشرقيين ، من المتبحرين في العلم ، أن العود الأصلي كان ذا حجم أكبر بكثير من تلك الآلة الموسيقية التي نحمل اليوم هذا الاسم . وفي الوقت نفسه حيث كان حجمه باعثا على الضيق وعلى إرهاق حامله . فقد أحلوا مكانه الآلة التي نعرفها اليوم حين نشير إليها بالاسم المصغر: عود كويطرة أو كوينره . والذي يعني العود أو الجيتار الصغير .

الهوامش :

(١) من كلمة عود جاءت كلمة عواد . وتعني الاسم الذي يشار به الى من يحترف العزف على العود .

البحث الثالث

عن شكل العود بصفة عامة ، وعن
الأجزاء التي يتكون منها

الآلة الموسيقية التي نحن بصدد الحديث عنها . والتي رسمت في
لوحات الدولة الحديثة ، المجلد الثاني ، اللوحة AA الشكل رقم (١)(١) ،
تمثل في واقع الأمر شكلاً من أشكال الجيتار . لا نجد للمقارنة به ، شكلاً
أفضل من نصف ثمرة كمثرى أو شمامسة سطحت قليلاً عند أسفلها .

ولكى نجعل الشكل الذي نقدمه عنها أكثر وضوحاً فنسئله في
البداية من وجوهه المختلفة ، ثم في أجزائه المتفرقة (كل على حدة) . وحين
نتصدى بالشرح لهذه الأشياء فسنعفى أنفسنا من الدخول في التفاصيل
نفسها ، حين نتصدى لبقية الآلات الوترية ، ما لم تك هناك ملاحظة جديدة
يتبغى تقديمها .

الوجه الأمامي للعود A هو الوجه أو الجانب الذى يوجد به مشددة
التناغم ، وهو مسطح ويسمى بالعربية **وجه** ، أما الجانب الخلفى B أى
الجزء المقابل للجانب السابق فمحدب أو مقبب ، فيما عدا الملوى حيث هو
مسطح . ويطلق على هذا الجانب الخلفى فى مجمله فى العربية اسم **ظهر** ،
ويسمى الجزء من الظهر المكون للجسم الرنان ، أى ذلك الجزء المحصور بين
b و d **قصعة** ، وهى كلمة تشير الى شئ أجوف ومحدود .
وتسمى يد العود **بالرقبة** ، أما مركز الأوتاد S فيسمى بالعربية **انف** ،
كذلك يسمى الملوى D **بالبنجناك** ، فى حين يسمى الجزء الجوف من الملوى
E والذى تدخل فيه الأوتاد بالمسترة ، أما الأوتاد نفسها e فتسمى

عصافير (٢) . وسمى بحوب العصافير بالحروى (٣) أما الجبال F فهي
الأوتار (٤) . ونسمى راحة الأوتار أو المشط **بالفرس** وهي نفايل وتنفق مع
كلمة شيفاليه Chevalet عندنا . وهو الاسم الذى نطلقه على تلك القطعة
الصغيرة من المشب . والذى يوضع رأسيا فوق آلائنا الموسيقية . ويطلق
على قطعة الجلد H . المصبوغة باللون الأخضر والمصنعة فوق مشددة الناعم
وتحت الأوتار والذى تمتد مبسطة من العرس الى ما تحت النافذة الصوتية
الكبيرة اسم رقمة . أما هذه النافذة الصوتية الكبيرة () فنسمى **شمسية (٥)**
فى حين نسمى النافذتان الصوتيتان الصغيرتان oo والوحودتان تحت
الشمسة الكبرى . بالقرب من الزوايا للرقمة بالشمسيات (٦) . أما الجوانب
المكونة للقصعة فيطلق عليها اسم **بارات (٧)** . وفى النهاية فانهم يطلقون على
ريشة العزف P اسم **زخمة (٨)** ان كانت هذه عمارة عن رقاقة من خشب .
أو ريشة النسر . اذا كانت حفيفة ريشة نسر .

الهوامش :

(١) مجموعة الآتبه والآث والآلات . ونمطى اللوحة AA الفصول
الستة من الباب الأول من هذا المجلد . أما اللوحة BB فنمطى الفصول
الستة الأخيرة . فى حين نمطى اللوحة CC الأبواب الثانى والثالث والرابع .
ملاحظه مقياس الرسم الخاص بالآلات يبلغ بصفه عامه ثلث الأصل .
أما التفاصيل فقد أوردناها بالحجم الطبيعى .

(٢) هذه الكلمه هى جمع لكلمه عصعور . ولا يطلق الا على الأوتاد
التي يتخذ شكل قوس صمغى على هيئة زرار . أما الأنواع الأخرى من
الأوتاد . مثال تلك التي لها شكل البيرر (مطرقة ذات رأسين) فسمي
أوتاد والمفرد ونه . أما تلك التي لها شكل هرمي فيطلق عليها اسم ملاوى .

(٣) جمع كلمه خرق بمعنى ثقب . انظر شكل ٢ .

(٤) أوتار والمفرد وتر . وهى تقابل كلمه Corde عندنا . ولا تسمى
بهذا الاسم سوى الأوتار المصنوعه من معى الحيوان ، أما تلك المصنوعه من
النحاس الأصفر فتسمى : سلك أو دل . وإن يكن المصريون لا يلجئون اليها
فقط فى صنع الآلات الموسيقية التي يستخدمونها . بحيث لا نراها الا فى
الآلات التي يعزف عليها الأتراك واليونانيون واليهود الذين يفتنون مصر .

(٥) مأخوذة من كلمة شمس . وهى كلمة محرفة .

(٦) وهذه الكلمة أيضا مشتقة من كلمة شمس ، وتقابل كلمة
Solaire عندنا .

(٧) والمفرد بارة (وهى وحدة العملة المصرية زمن العثمانيين) .

(٨) انظر اللوحة AA الشكل ٣ .

المبحث الرابع

الحامات التي تصنع منها الأجزاء السابقة ، وشكل كل جزء منها ، ووضعه ، ونسبته الى غيره من الأجزاء ، ووظيفته ، وغلاف الآلة .

تصنع البنجاء D من خشب الجسور . وهي معلوبة الى الحلف ، وتشكل مع العنق C زاوية تبلغ ٥٠ درجة . اما الجانب E مجوف في كل اساعه . ويبلغ سمك الأجزاء الجانبية نحو ٦ مم ، وينقسم هذا السمك في كل طول هذه الأجزاء الجانبية الى قسمين عند منتصفه بفعل شبكة من خشب القيقب المصفول ، مفلفة . ويبلغ عرضها ملبينترا واحدا (١) . اما الوحان الجانبيان X فيتكون كل منهما من جزئين : أحدهما وهو الأكبر عرضا . يبلغ عرضه من ناحيه الأنف ١٦ مم . ويبلغ هذا العرص عند فممة البنجاء ١١ مم فقط . اما الجزء الآخر فيشكل اطارا يحيط بكل الجزء السابق ، بكامل طول البنجاء . ولا يزيد عرضه عن ٧ مم . وينقسم هذا الجزء بدوره الى قسمين بفعل شبكة من الخشب . يمد بكامل طوله . وهي مفلفة . وتماثل في سمكها تلك الشبكة التي سبق أن أشرنا اليها (٢) . وعند وسط الوحوه الجانبية X نحد الأربعة عشر ثعبا ، الى يبعد كل ثعب منها عن الآخر بمسافه ١٤ مم ، والتي يمر من خلالها الأربعة عشر ويدا والتي تحمل الأرقام من ١ الى ١٤ . والتي يركب عليها الأوتار (٣) ونغطي لوحة صغيرة من العاج - وهي التي لا نرى سوى سمكها في الشكل ٧- كل طول الدرك (أطراف الأوتار) . وكما هو الحال بالنسبة للدرك . فإن عرض هذه اللوحة يبلغ ٢٩ مم . في حين يبلغ ارتفاعها ٢٣ مم . وينقسم امتداد الوجه فيما نحت البنجاء الى رقع صغيرة . فهناك أولا رقعتان طولبيان . تتكونان بفعل احاطة الجانبين اللذين تحدثنا عنهما من قبل . واللذين يبلغ

عرضها بالمثل ٧ ملليمترات . ثم مع الاتجاه نحو مركز الوجه ٢ . وفرييا من الشبكتين السابقتين مباشرة . وعلى كل جانب يوجد شريط من خشب سانت لوسى ٢١٩٥٤-٢١٩٥٤ يصل عرضه الى ٦ مم فوق البنجك D . و ٤ مم عند الاقتراب من نهاية الأخير . وفرييا من كل واحد من هذين الشريطين أو الرقتين ، مع الاتجاه دائما نحو المركز . توجد شبكة من العاج يزيد عرضها قليلا عن المليمير . ويتلو هاتين الرقتين شريطان من خشب الاكاجيه الأبيض . مدهما على جانب . وثانيتها على الجانب الآخر . وعرضهما غير متساو ١ . يبلغ عرض أحدهما نحو ١٠ ملليمترات ، في حين يبلغ عرض الآخر ٧ مم . ومع ذلك فإن هذا الطول ، في هذا وذاك من الشريطين يبدأ في التناقص تدريجيا ، وبشكل غير ملموس حتى لا يزيد بعد على ملليمترين . ثم يعقب هذين الشريطين كذلك شبكتان صغيرتان من خشب الليمون يبلغ عرضهما ملليمترا واحدا . وأخيرا ، فعند الوسط تماما توجد شبكة من خشب سانت لوسى عرضها مساو لمرض الشبكتين أو الشريطين السابقين . وتؤدي كل هذه الشبكات أو الشرائط الى قطعة صغيرة من خشب الاكاجيه الأحمر ، يبلغ سمكها نحو ملليمترين . وتوجد مباشرة تحت لوحة العاج .

أما الأوتاد e (٤) فهي من خشب الزعرور . ويبلغ عددها أربعة عشر كما سبق أن أوضحنا ، ويخترق كل واحد منها ثقب نفذ في سمك ذيله (٥) ليمر الوتر من خلاله .

وأما العنق (أو اليد) . فمسطح عند أعلاه أو عند مقدمته ويتحدب في أسفله أو في الخلف . ويتكون وجهه العلوى من قطع متصلة ومغلقة . ووسطه (٦) عبارة عن تصل كبير من العاج يبلغ طوله ١٦٠ مم ويبلغ عرضه من أسفل ٣٦ مم ، ثم يأخذ هذا العرض في التناقص تدريجيا مع الارتفاع حتى لا يعود يبلغ أكثر من ٢٨ مم . ويحاط هذا النصل العاجى بإطار صغير

من خشب سانت لوسى ، كما يحاط هذا الاطار بدوره بشبكة من العاج .
ونفطى حافنا العنق . وكذا الجزء الواقع مباشرة تحت الانب بشريطين من
خشب سانت لوسى . وفى أسفل التصل الكبير المصنوع من العاج توجد
قطعه من خشب الاكاجه تشكل منواري مستطيلات عرضه ٤٥ مم وبارتفاع
١٤ مم ، تحوطه شبكة من العاج هي بمثابة اطار له . ويعبئها عن
ذلك ، الى أسفل ، توجد شريحة صفيحة من خشب الأبنوس تمتد ٥٢ مم
فوق امتداد العنق ، اما ارتفاع هذه الشريحة فيبلغ ٧ ملليمترات ، وأسفل
ذلك نجد شريطا من خشب سانت لوسى عرضه ٣ ملليمترات . وكل واحد
من وجهى العنق فى نفس مستوى الفرس . أما أسفل العنق لمصنوع من
خشب الصندل . وهو ينقسم الى ثلاث عشرة رقعة ، بفعل اثني عشر خيطا
من خشب الليون تمتد بكل طول هذا الجزء من الآلة الموسيقية . ويرجع أن
هناك جزءا من العنق لا نراه قط لأنه يدخل أو يندمج فى جسم الآلة ،
وهذا الجزء الذى يبلغ ارتفاعه بالضرورة ٤٥ مم على الأقل ، يشكل بلا جدال
نوعا من ردف أو ثلة نلتصق عليها الضلوع عند أطرافها .

أما الانب S فمن العاج ، عزب بها سبعة أزواج من نتوء صغيرة .
نبيت فيها الأربعة عشر وترا ، متزاوجة (اثنين اثنين) لتحول بين كل منها
وبين أن تتزحزح من اتجاهها الخاص بها .

أما مشددة التناغم A فهي قطعة واحدة من خشب الصنوبر ، ناعمة
وملساء بالقدر الكافى ، ولكنها غير مطلية بأى طلاء ، ونمتد لنحو ١٨ مم
فوق العنق .

وأما الشمسيات 0,٥,٥ قداثرية ، ويسدها بشكل تام سمك مشددة
التناغم . ويبلغ قطر الشمسمة الكبيرة 0 ١٠٨ مم ، أما قطر الشمسيتين
الصغيرتين ٥,٥ فلا يتجاوز ٣٢ مم .

والرقعة (٧) هي قطعة الجلد الأخضر اللون ، التي نلصق فوق مشدة التناعم ، والتي تشغل من هذه المشدة مسافة ١٥٨ مم ارتفاعا بـ ١٠٤ مم عرضا ، بدءا من الفرس .

وزوايا أعلى الرقعة مبتورة ومشذبة من كل جوانبها على شكل أسنان ذئب . وقريبا من الفرس ، تجاه الفراغ الذي يفصل بين كل زوجين من الأوتار نرى فوق الرقعة ثقباً أو نافذة صوتية صغيرة (شمس) منقوبة كلية في منتصف مشدة التناعم . وحيث تشكل الأزواج السبعة من الأوتار ست فاصلات (فراغات) فيترتب على ذلك وجود ست شمسات صغيرة (٨) في هذا المكان .

وتصنع الفرس g من خشب الجوز ، وتكاد تشبه فرس الجيتار عندنا ، وتحتفلها سبعة أزواج (١٤) من الثقوب ، تمر من خلالها الأوتار ليتم ربطها .

كما تصنع الأوتار F من معى الحيوان ، وهي تختلف فيما بينها قليلا في درجة السمك ، تبعا للنفحات المتباينة التي ينبغي أن تصدر عنها ، وهي تربط بالأوتاد وبالفرس على شاكلة أوتار الجيتار عندنا .

أما الجزء المحذب من الجسم الرنان أو ما يسمى بالقصة فيتكون من واحد وعشرين ضلعا من خشب القيقب ، يفصل بينها عشرون شريطا من خشب سانت لوسى . وفوق الضلعين الأخيرين - وهما أصفر الضلوع - تنهض مشدة التناعم (٩) .

ولاختفاء اتصال مشدة التناعم بحواف القصعة ، أى بالجزء المحذب من الجسم الرنان ، أو ربما للحيلولة دون أن تنفرط أو تتفكك مشدة التناعم فقد غطيت كل جوانبها بشريط أزرق من القطن عرضه ١٤ مم ، لصق نصفه

فوق القصعة بينما التصق نصفه الآخر بالمشددة نفسها (١٠) .

وفى الجزء السفلى من القصعة ، والذي تنتهى عنده الأضلاع متجمعة توجد حلية من خشب الليمون ، تغطى من هذه الناحية طرف الأضلاع وتعلو لنحو ٨١ مم فوق ارتفاع الضلع الأول بالقرب من مشددة التناغم من ناحية اليمين وناحية الشمال على حد سواء . وتغطى هذه الحلية فى جزء منها بحلقة أخرى من خشب سانت لوسى ، التى تمتد هى الأخرى متجاوزة امتداد الحلية الأولى بنحو ٥٤ مم بارتفاع هذه الأضلاع نفسها (١١) . وإذا تأتى هذه الحلية لتكون فى وضع متساو مع المشددة فإنها تكون نتيجة لذلك مغطاة ، بدورها ، بشريط من القطن الأزرق ، ويبدو أن هذه الأشياء تستخدم فقط بغرض تثبيت الأضلاع ، ولكى تزيد من متانة الجزء الذى تحمل عليه الآلة ، عندما نوضع فى وضع الوقوف .

وإذا ما خططنا خطاً موازياً لمشددة المود بدءاً من الطرف X من البنجاك تجاه أسفل الآلة على شكل Ω فسنجد أن طوله يبلغ ٧٢٦ مم ارتفاعاً ، فإذا ما قسمنا إمداده بدءاً من الأنف S حتى نقطة Ω فى خط مستقيم فإن طول الآلة فى هذا البعد لن يتجاوز ٦٧٧ مم ، مما يعطينا ٢٩ مم ، فرقاً بين الجزء الأكبر ارتفاعاً من البنجاك وبين الأنف .

ويبلغ طول المنق من الناحية F ٢٢٤ مم ، فى حين يبلغ طوله بالقرب من الأنف ٤٩ مم ، أما عرضه بالقرب من الجسم الرنان ، فى امتداد المشددة I فيبلغ ٦٥ مم .

كما يبلغ صندوق الجسم الرنان فى أكبر عمق له ١٦٢ مم .

أما مشددة التناغم فى الامتداد المحصور بين النقطة Ω والامتداد I فتصل إلى ٤٣٣ مم ، أما أقصى انساع لها ، أى على مسافة ١٣٥ مم من

النقطة Ω فيبلغ ٢٥٠ مم ، ويبلغ هذا الاتساع عند منتصف ارتفاعها ٣٣٩ مم ، أما عند ثلاثة أرباع ارتفاعها ، قريبا من جانب العنق ، فلا يزيد هذا الاتساع عن ٧٠ مم .

ويمتد الأنف بعرض يبلغ ٤٧ مم .

ويبلغ عرض البنجاك ، مقيسا بالقرب من الأنف ، ٤٦ مم ، ولا يبلغ طوله عند طرفه ، في نفس البعد ، سوى ٢٨ مم .

ويأخذ عرض المسود في التناقص على الدوام في اتجاهي العرض والعمق ابتداء من مسافة الـ ١٣٥ مم من نقطة Ω حتى الطرف الأكثر ارتفاعا من البنجاك ، كذلك فإنه ينناقص في هذين الاتجاهين في مدى الـ ١٣٥ مم مع الاقتراب من النقطة Ω . ومع ذلك فإن هذا التناقص ، برغم أنه أكثر انحدارا وأقل مدى عنه إذا ما انجهدنا نحو الطرف الآخر ، سواء بسبب من قلة الاتساع الذي يتبقى ، أو لأن منحنى الآلة وهو يتسع تدريجيا ينتهي به الأمر بأن يتحول الى خط يكاد يكون مستقيما .

والآن ، قد انتهينا من تقديم أبعاد شمسات الرقمة ، ولا يبقى علينا إلا أن نصف الريشة P ، تلك التي لم نذكرها بكلمة واحدة حتى الآن .

تصنع ريشة العزف ، والتي تسمى بالعربية زخمة (١٢) أو ريشة النسر من نصل صغير من رقاقة خشب أو من ريشة نسر . وحين ينخذها العازف من ريشة نسر ، فلا بد أن يقطع منها الجزء الجاف الذي يوجد في أعلى القصبة بطول ٨١ مم ، كذلك تنزع عنها كل المادة الاسفنجية ، وتكشط جيدا بواسطة مديّة أو محفار ، ثم تشذب وتدور من عند طرفها ، وفي النهاية لا يترك فيها شيء يمكنه أن يخدش الأوتار أو يعلق بها ممسا بؤذى توقيع من يقوم بالعزف على هذه الآلة الموسيقية .

ويصنع غلاف العود بقدر من العناية يستحق منا معه أن نتوقف عنده (١٣) ، فشكله عند اغلاقه يشبه تمام الشبه شكل الآلة نفسها ، وهو مصنوع من خشب الصنوبر مغطى بجلد من ألحور مصبوغ باللون الأحمر ، ومبطّن من داخله بورق مصبوغ بطريقة يدائية خشنة باللون الأحمر كذلك ، ويتشكل الجزء المثقب من الخارج ، المجوف من الداخل B ، والممد لاحتواء ظهر الجسم الرنان من أضلاع متجمعة ، وتلتصق هذه الأضلاع وتلتحم ببعضها البعض على نحو طيب حتى أننا لا نلمح أدنى أثر لها من خلال الجلد الذي يكسوها . وكل الجزء المجوف من الغلاف ثابت ، أما الجزء المسطح والممد لاحتواء مقدمة الآلة فينقسم الى ثلاث قطع احدها من فقط وهي A ثابتة ، وهي كذلك القطعة السفلية والتي ترتفع حتى ٢٧ مم أسفل الشمسات الصغيرة ، أما القطعتان الأخرى فيمتحركتان ، وأولاهما C تتصل بالأولى بفعل مفصلتين صغيرتين ، يمكن عن طريقهما قفلها أو فتحها حسب الحاجة ، وهي تكسو الآلة ، أسفل الشمسات الصغيرة ٥٥ بنحو ٢٧ مم ، وحتى ارتفاع مقدمة البنجاك ، ذلك أنها بعد أن تضيق حتى تأخذ شكل المنوّ تعزّذ فتستعرض من جديد عند النقطة d ، لتغطي الجزء من الغلاف الذي يضم البنجاك ، ولا بد أن تكون سعتها كبيرة لحده يكفي لأن يستوعب ، ليس فقط هذا البنجاك ، بل والمصافير ، التي تبرز بنحو ٢٧ مم الى الخارج ، على النحو الذي نراها عليه في الشكل ٢ . أما السداة B. فلها حواف ناتئة ، بزاوية مستقيمة عند x كما ترتفع بمقدار ١٥ مم ، وتغطي عند اقفالها القسم المفرغ من الجزء المجوف والثابت R الذي يضم البنجاك . وتنتهي الحافة السابقة بالوجه y ذلك الذي يوجد بوسطه مزلاج له زنبره يدخل في بداية اللسان g عند طرف الجزء d عندما يعاد رفع الجزء Q - بعد أن تكون قد أقفلنا السداة E - لنستنده عند d على هذه السداة نفسها .

الهوامش :

- (١) انظر شكل ٢ .
- (٢) انظر الشكل ١ الوجه × .
- (٣) انظر الشكل رقم ٢ حيث رقت المصافير طبقا لترتيب الأوتار وترتيب النغمات في الائتلاف النغمي .
- (٤) انظر الشكلين ١ ، ٢ .
- (٥) اضطررنا لتقديم هذه الملاحظة اذ أننا بمصد ذلك سنتحدث عن بعض الآلات الموسيقية التي نصنع مصافيرها على نحو مفاير وتربط أوتارها بطريقة مختلفة .
- (٦) انظر الشكل ١ .
- (٧) تصنع هذه الرقعة من قطعة جلد مأخوذ من أسفل بطن السمكة المسماة بالعربية بياض .
- (٨) انظر الشكل ١ .
- (٩) شرحه .
- (١٠) شرحه .
- (١١) شرحه .
- (١٢) انظر اللوحة AA الشكل ٣ .
- (١٣) انظر الشكل ٤ .

المبحث الخامس

عن الائتلاف النغمي في المود

وعن ضبط نغماته ، وعن نظامه الموسيقي

سوف يكون الأمر بالمثل عسرا . طويلا ومرحفا . لو أننا حاولنا
تفسير الوضع الفريد الذي نأخذه أوتار المود ، وكذا توضيح ترتيب
النغمات التي تكون ائتلافه النغمي . دون أن نسمي بصورة نجعل من هذا
كله أمورا محسوسة يدركها الص . ولهذا السبب . فقد ظننا أنه قد كان
من الاوفى أن نقدم هنا رسما للبتحاك وللأوتار بالإصافه الى اشارة للنغمات
التي يحددها .

أما الأرقام التي وضعناها من العصفافير . والاشارات الموسيقية
الواقعة قبالتها على جانبي البنجناك فدل في الوقت نفسه على وضع الأوتار
المربوطة الى العصفافير والربيب الذي يشغله في المؤلف النغمي آلة المود
وكذا الأنغام التي يأتي بها كل واحد من هذه الأوتار . وحتى يمكن القارىء
من تصور ميكانيزمات المؤلف النغمي بشكل أكثر وضوحا فقد أطلنا خطوط
الأوتار عن طريق خطوط أخرى من العطف . وفي نهاية هذه المخطوط . كررنا
مرة أخرى الرقم الموافق للربيب الذي يشغله النغمة التي يحدثها الوتر
والتي عبرنا عنها بونه أو اشارة المؤلف التي نرى أسفل البتحاك . وبهذه
الطريقة فإن العبد يستطيع أن يترصد بهذا الرسم في نتيج الأمر بدءا من
المكان الذي يربط فيه الوتر بالصمغورة . حتى الأنف التي يتخذ عنده الوتر
الوضع المخصص له . حتى يصل الى اشارة النغمة التي يحددها الوتر .

ويمثل الشكل التالي البنجناك بأوتاره ، مصحوبا بالنوتات أو
الاشارات الموسيقية المرتبطة بالأوتار . وبالنغمات التي تحدثها هذه

الأوتار . والنبي يتكون منها - أي من هذه النغمات - التآلف النغمي لآلة العود . أما الأرقام التي نجدتها بين الاشارات الموسيقية والعصافير فتدل على الرتيب الذي جاءت عليه الأوتار فيما يتعلق بالتآلف النغمي .
وهكذا نرى :

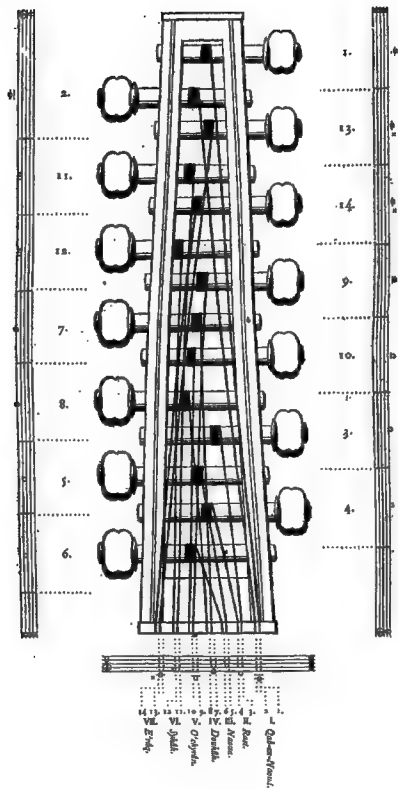
أولا : أن كل واحدة من النغمات السبع تؤدي بواسطة وترين .

ثانيا : أن هذه النغمات جميعا قد اختلفت في رباعيات وخماسيات وثمانيات ، سواء عند الصعود أو عند الهبوط .

ثالثا : أن النغمة الأكبر انخفاضا أو غلظة تشغل هنا الموضع الذي يشغله النغمة الأكبر جهارة أو حدة . أي نغمة الزير (وهو أدق الأوتار) في جميع أنواع الكمان ، على اختلافها ، لدينا .

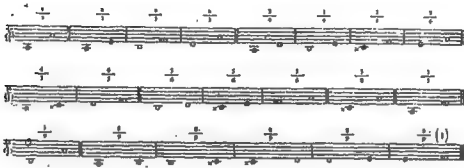
رابعا : أن الوترين اللذين يؤديان النغمة الأكبر غلظة هما أطول الأوتار جميعا ، وانهما بالنسبة لمربوطان بالعصافير الأكثر ترجحا نحو طرف السنحاج .

خامسا : أن من الأمور البالغة الغرابة ، والبالغة الأهمية ، والمجدرة بالملاحظة في الوصف نفسه ، هو أن الائتلاف النغمي للعود يشتمل على كل النغمات الناتجة عن انقسام الوتر إلى أجزائه القاسمة الأساسية والمبدئية . مع فارق طفيف بنجم عن المزاج الذي يملك العرب عند استعمالهم لنظامهم الموسيقي . وفي واقع الأمر فإن لديهم تلك النغمة الثمانية التي تشكل طبقا لتقسيم الوتر . الفاصلة التي توجد فيما بين النغمة الناتجة عن نصف طول الوتر نفسه . وتلك التي تصدر عن الطول الكلي لنفس الوتر . وبالتالي هذه المقارنة على الدوام ، فيما بين الأجزاء القاسمة للوتر في طوله الإجمالي . وفي النغمات التي تحدثها هذه الأجزاء . نجد لدينا الحماسة الناتجة عن



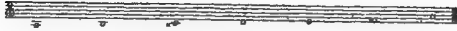
ثلثى طول الوزن ، والرابعة التى تنبع عن ثلاثة أرباعه ، والتالفة الكبرى
التي صدر عن اربعة أخماسه ، والثلثة الصغرى عن خمسة أسداسه .
والسداسية الصغرى عن خمسة أثمانه ، والكبرى عن ثلاثة أخماسه ،
والسابعة الصغرى عن خمسة أسباعه ، ونعمه القرار التي تصدر عن
ثمانية أسباعه .

أمثلة



ومع ذلك فإنا لم نقل بأن من الأمور الهامة أن نلاحظ النسب أو
العلاقات المخلفة لهذه النغمات فيما بينها لمجرد أن نغماث الائتلاف في آلة
العود . فعدم كل النسب أو العلاقات التي ننجمها التقسيمات الرئيسية
للوتر ، وإنما كذلك لأننا نجد ما حين بعضها جيداً ، يشير إلى رابطة
مصارعة بين النظام الموسيقي العربي ، والظلام الموسيقي الذي وضعه
جى أرزو Gui Arezzo لدرجة يسحق علينا معها ألا نكون على يقين
تام بأن أحدهما قد أدى لنشأة الآخر . أو أنها على الأقل قد اشتقا كلاهما .
من مصدر مشترك ، وفي الواقع . فإنا نجد النظام الموسيقي الذي ينبع عن
نسب أو علاقات النغمات في ائتلاف آلة العود على النحو الآتى :

الترتيب أو النسق الدياتوني للأصنام
فى الائتلاف النفسى لآلة العود



وخصوصا حين سيطروا على جزء كبير من ايطاليا ، قد أمكنهم ان يشربوا هناك مع ما يندوه من ينور المعارف الأخرى ، معلوماتهم عن الموسيقى(٢) ، وبالتالي فهناك محل للاعتقاد بأن هذا التشابه بين السلم الموسيقى عند الصرب وعندنا ناتج من أن جي أرزو - الذى عاش فى وقت كان عرب المشرق قد سيطروا فيه على الجزء الأكبر من أوروبا الشرقية والوسطى - قد تشرب معارفهم وأذاعها حتى تبنتها ايطاليا ، بدلا من مبادئ النظام القديم للموسيقى الاغريقية ، تلك التى كانت قد فقدت سطوتها وتخلب عنها حتى الكنائس يرغم المحاولات الدعوى التى كان يبذلها كل من سان امبرواز S. Ambroise وسان جريجوار S. Grégoire للتذكير بها . ومن هنا ، على الأقل ، نستطيع أن نحسب - كما نظن ، وبقدر أكبر من المعقولة - استقرار ذلك النظام المغيب الذى نتبعه اليوم فى الموسيقى ، ذلك أنه لو لم يكن النظام الموسيقى (الاغريقى) عندئذ قد بات نسيا منسيا ، لما كان هناك ما يفرقنا قط على أن نتبنى نظاما آخر ، مادام نظامنا الأول قد كان أكثر بساطة وأكبر وضوحا وأفضل قياسا وأشد سهولة ، وفى الوقت نفسه أحسن اكتصالا من كل الأنظمة الموسيقية المنبعا اليوم سواء فى أوروبا أو آسيا وأفريقيا ، حيث كان هذا النظام يتكون من سبع نغمات دياتونية هى : سى ، أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ، دون تحريف من أى نوع ، وهى النغمات التى يستطيع أداؤها وانشادها بشكل طبيعى ، فى حين أن سلمنا الحالي : أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ، مى ، أوت ، فالنغمة سى تبغى لنا ، بل هى فى الواقع وعلى الدوام ، جافة ، وأداؤها عسير منفر ، مهما تكن العادة التى جعلتنا مرتبطين بهذا الترتيب العجيب والذى لا يتفق مع أية مسيرة هارمونية طبيعية .

ان كل هذه التغيرات والتحريفات فى الفن الموسيقى تعود - دون

جدال - الى الحسابات الحاذقة لطلليموس وافليدس وثيون الأزيدي ... إلخ ،
من أولئك الذين قد عى لهم - حين أولوا جل همهم الى مائة الانغام أكر مما
أولوها الى نائرها في الميلودي - أن يحللوا ويفسّموا هذه النغمات الى
فواصل ، وعلى أن يفسّموا ويفرّعوا الفواصل المستغرّة والمنبّعة منذ زمان
لا نعبه الذاكره . وذلك بقصد مصاعفة اعدادها ، وحتى يكونوا منها فواصل
جديده يمجّها الميلودي الجميل ، العروضي والمصر ، عند التقدم ، وبهذه
الطريقة فقد فلبوا كل شيء ، وعسّوا كل شيء ، حتى بات النظام الموسيقي
القديم على يديهم مجهولا لا سبيل الى التعرف عليه ، بل كذلك غير قابل
للعهم والاسيعاب . كما حملوه فافدا بشكل كلى لرائطه العربي الحميمة التي
كانت تربطه بشكل وثيق بهي الخطابة وقواعد الشعر ، وبالتالي بقواعد
الانشاد والبلاغة والالقاء الشعرى . وانتهى الأمر بهم ، ألا يوافقوا وبعدها بهم
التفاهم فيما بينهم . من هذا السديم ، وهذه العوضى ، ولا ننفي أن يتأمرنا
الشك في ذلك . جاء الى الوجود هذا النظام الحالي للموسيقى العربية ، كما
ان هذا النظام ، طبقا لكل الشواهد هو الذي اتخذ منه جي أرزو النمودج
الذي ننبّعه ونحذيه الآن .

ولقد حان الوقت ، الآن ، كي نمضي الى وصف وشرح آلة موسيعة
أخرى ، وعلى هذا فلي نضيف بعد ذلك ، بخصوص آلتنا هذه ، سوى مثال
آخر ، كيما نمضي فكرة عن الجدول الموسيقي ، ونعيي الملابس ، والتعريف
بالأسماء العربية بالنونات والنغمات الى يتكون منها ائتلافها النغمي ، وهو
ما لم نفعله في الأملة السابقة ، حشيه أن تكون بذلك نشئت الانبياء عن
الأمور التي كانت هذه الأملة ، تشكل موضوعها .

الجدول الموسيقى (٣) للعود

وتعين الملمس الخاص به

<p><i>Qeb-z-Nawal</i> A vide.</p> <p>I.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	<p>Annulaire.</p>
<p><i>O'chryda</i> A vide.</p> <p>V.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	<p>Annulaire.</p>
<p><i>E'ridj</i> A vide.</p> <p>VII.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	
<p><i>Rast</i> A vide.</p> <p>II.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	
<p><i>Dawidd</i> A vide.</p> <p>IV.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	
<p><i>Sylidd</i> A vide.</p> <p>VI.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	
<p><i>Nawal</i> A vide.</p> <p>III.</p>	<p>Index.</p>	<p>Doigt du milieu.</p>	

أما مدى أو مساحة النفثات التي يمكن الحصول عليها من هذه الآلة فهي نفسها مدى ومساحة نفثات الجيتار الألماني . وإن يكن التنوع في العود أكبر كبرا ، حيث أنه لا تحده فط اربطه كما في آلات اللمس الأخرى (الوترية) . من هذا النوع .

الهوامش :

(١) كثير من هذه المقامات أو النغمات محرف وبالح الضعف مثل المقامات من سي Si الى أوت ut ، ومن أوت X الى ري re ، ومن مي mi الى فا fa . وتوجد مقامات مشابهة على نحو قريب في البيانو القيناري لدينا . وقد نستطيع تقدير هذه المقامات في نسبة ٩ : ١٠ على غرار الفاصلة التي نطلق عليها اسم مقام صغير ، وإن لم تكن هذه النسبة دقيقة قط ، ولهذا السبب فقد آثرنا أن نهمل هذا التمييز بدلا من أن نقوم به على نحو تنقصه الدقة ، إذ كان ينبغي علينا ، حتى نأتي بتقييم دقيق ، وحتى ندلل على هذه الدقة ، أن ندخل في حسابات قد لا تكون مناسبة هنا .

(٢) لا يجهلن أحد أن الخلفاء العرب ، حين بسطوا فتوحانهم في العالم القديم ، قد نشروا فيه ، في الوقت نفسه ، العلوم والفنون التي كانوا يشجعونها والتي هيأوا لها سبيل الازدهار ، في كل مكان امتدت سطوتهم اليه . وقد غدا ابن سينا ، الذي كان يعيش في زمن جي أرزو ، وابن رشد ، الذي عاش في القرن الثاني عشر ، خالدين بفعل المؤلفات الرائعة التي جادت بها قريحتهما ، والتي ترجمت كلها على وجه التقريب الى لغات أوروبا العلمية ، ولا بد ان كل امرئ يعرف كيف نال المبدأ الفلسفي ، والمصادر للدين لابن رشد تقدما هائلا في ايطاليا ، وإي نكال قد جلبه هذا المبدأ لصاحبه في مملكة المغرب . وبمقدور من يجهلونه أن يرجعوا الى قاموس Bayle تحت كلمة Averroës ، وبالإضافة الى ذلك يمكن الرجوع بخصوص ذلك الميب الجنزى للنظام الموسيقى الجديد ، الذي وضعه جي أرزو ، وكذلك عن روعة النظام الموسيقي القديم عند الاغريق فيما كتبناه في بحثنا حول التماثل في الموسيقى وفي الفنون التي كانت تتخذ من المحاكاة النغمية موضوعا لها ، الباب الثاني ، الفصلان : الأول والثاني .

(٣) في اللغة العربية يسمى الجدول الموسيقي آلة ما ، وكذلك سلم المقامات : طبقة .

(٤) تدل الأرقام الرومانية هنا على ترتيب النغمات ، والتوافق النغمي آلة المود .

الفصل الثاني

عَدَدُ الطَّبَنُورِ الْقَبِيرِ الرَّكْبِي ١٣

المبحث الأول عن الطنبور بصفة عامة

يطلق عادة في الشرق اسم طنبور على صنف من الآلات الموسيقية له بعض شبه بالآلات الماندولين عندنا ، ان لم يكن فيما يتصل بالشكل على الدوام ، فعلى الأقل ، بالطريقة التي جهزت بها هذه الطنابير^(٢) وبالأسلوب الذي يعزف به عليها . وتصنع أوتار هذا الصنف من الآلات من المعدن ، كما هو الحال في أوتار الماندولين ، وكما هو حال هذه الآلة الأخيرة كذلك فإن آلات الطنبور ملامس ثابتة تتكون من ثقب عديدة ، أحدثت في وتر صغير مصنوع من معى الحيوان ، وتتقارب هذه الثقوب الى بعضها البعض بشدة حول العنق حتى لا يتاح لها أن تتراخي ولا أن تنزلق ، ولا أن نخل مكانها بأية كيفية . وأخيرا فإن هذه الآلات توقع على غرار الطريقة المتبعة في العزف على الماندولين ، ويتم ذلك عن طريق ريشة عزف صنعت من قطعة خشب ملساء ، أو جاءت من الجزء الجاف من ريشة النسر .

على أن ما يميز الطنبور بصفة خاصة عن الآلات الموسيقية الأخرى هو ما يلي :

أولا : أن العنق والبنجاك لا يشكلان سوى ساق واحدة عمودية .

ثانيا : أن البنجاك مصمت بدلا من أن يكون أجوف ، مسطح عند المقدمة مستدير عند المؤخرة .

ثالثا : ان للمصانير شكل مطارق ذات رأسين ، مستديرة عند طرفي رأسيهما .

رابعاً : أن نصف عدد هذه العصافير قد وضع في المقدمة ، أما النصف الآخر فموجود على الجانب الأيمن ، في حين لا توجد عصافير قط لا على الجانب الأيسر ، ولا أسفل الطنبور .

خامساً : أنه ليس لهذه العصافير قط ثقب عند الذيل تمر من خلالها الأوتار وتمسك بها .

سادساً : أن الأوتار تربط خارج البنجاك ، ولا تبتدىء عند الذيل ، وإنما تربط فوق رأس العصافير مع تمريرها بالتبادل على هذا الطرف وذلك من طرفي الرأس المزدوجة مكونة شكل صليب سان أندريه x ، ثم تلف حول الذيل حيث ينتهيها الصانع على هذا النحو عند اعدادها .

وعلى هذا ، يكون المعجبون والرحالة قد خلطوا على سبيل الخطأ بين الطنبور والعود والكيتارة والجيتار والقينارة ... الخ ، لأنهم لم ينفحصوا بالقدر الكافي من الانتباه الآلات الموسيقية الشرقية ، ذلك أن هذه الآلات الأخيرة ، في الشرق ، مزودة بأوتار لم تصنع من المعدن وإنما من معى الحيوان ، كما أنها غير مزودة بملامس ثابتة ، وباختصار لأن ليس بها شئ يسترعى الانتباه من تلك الأشياء التي تميز الطنبور ، بل إن البعض على غير أساس كاف ، قد ظنوا هذا الطنبور من نوع الطنابير نفسها التي لدينا ، وقد نضيف بأن هذه الأنواع من الطنابير لا ترى في مصر إلا بين أيدي الأتراك واليهود والأروام ، وفي بعض الأحيان في أيدي الأرمن ، لكنها لا ترى قط في أيدي المصريين .

وإذ يمكن تطبيق كل هذه الملاحظات على كل الآلات الموسيقية من هذا النوع ، فلن يستوجب الأمر منا ، فيما بعد ، أن نتصلى بالشرح إلا للأمور الخاصة بأي آلة منها أو المقصورة عليها ، وكما أنها جميعاً - فضلاً عن ذلك ، تلتقى في نقاط أخرى كثيرة ، فأننا لن نكرر عند وصف هذه الآلات ما تكون قد شرحناه مسبقاً ، عند حديثنا عن غيرها من الآلات .

الهوامش :

(١) لا ينبغي لنا أن نخلط قط بين هذه الكلمة طنبور ، وبين كلمة Tambour في لغتنا الفرنسية ، وإنما لنجهل على أي أساس استند كاستل Castelle حين أعطى للكلمة العربية طنبور المعنى نفسه الذي للكلمة الفرنسية المشار إليها ، وحين يكتبها هجائياً طنبور Tombour وليس طنبور ، باعتبار ذلك اسماً للآلات الموسيقية التي تشير إليها تحت اسم طنبور . لكن الأمر المؤكد للغاية لدينا هو أن هجاء كاستل لا يتفق قط مع النطق الشائع في مصر ، بل حتى في فارس . ولقد كان كاستل يدرك ذلك جيداً ، دون شك . ما دمنا نقرأ في قاموسه ذى اللغات السبع ، عند الجذر ط ب . برقم ١٨ كلمة طنبور . ثم برقم ١٩ طنبور وطنبار والجمع طنابير ، مما يعني ، كما يقول ، « أن طنبار والجمع طنابير هي نفس الشيء بخصوص كلمة طنبور في فارس » ، وبعد ذلك ، في أسفل الصفحة ، وفي الموضع الذي يقدم فيه شرحاً لهذه الكلمة نقرأ نصاً لاتينياً مؤداه أن الكيتارة التي تقابل في العبرية كينور أو كنور ، الواردة في الآية ٢٧ من الأصحاح ٣١ من سفر التكوين هي آلة موسيقية ذات عنق طويل ، ويطن مستدير ، وأوتار معدنية وتوقع بريشة العزف (الآلات الوترية : آلة موسيقية وهي نوع من الآلات وحيدة الوتر ، وقد زودت بأوتار ثلاثة) وفي كل هذا نجد أشياء تبدو لنا ناقصة الدقة/وأخرى تتفق بطريقة مدهشة مع ما علمناه ، فنحن لم نعرف قط آلات من هذا النوع يشار إليها باسم طنبور ، وكلها مصحوبة بصفة مميزة ، كلا منها ، عن الأخرى ، وهي تختلف فيما بينها في شكل الجسم الرنان وفي عدد وخامة أوتاره . وفي الائتلاف النغمي لهذه الأوتار ، وهكذا فإن التعريف بواحد من الطنابير المختلفة لا ينطبق بالضرورة على الطنابير الأخرى .

ولهذا السبب فليس هناك من صحيح سوى التعريف الأول لكاستل ، أما التعريف الثاني فمفرد في خصوصيته .

(٢) قد يلزم أن يكون الجمع طنابير . ولكننا خشنا ، إذا ما كتبنا الكلمة على هذا النحو أن يظن أولئك الذين نعد اللغة العربية غريبة عليهم أننا نبيى أن نتحدث هنا عن آلة موسيقية أخرى ، وقد حدا بنا السبب ذاته أن نسلك هذا المسلك نفسه فيما يتعلق بكلمات كثيرة أخرى .

[في الأصل الفرنسي استخدم المؤلف كلمة طنبور Tambour في المفرد ، أما في الجمع فقد كتبت Tambours باضافة علامة الجمع s إلى المفرد متفادياً كلمة طنابير Tanabyr . ومن هنا كانت ضرورة هذا الهامش في الفرنسية . (المترجم) .

المبحث الثاني

عن الطنبور الكبير التركي ، عن اجزائه ، عن اشكالها
وأطوالها ونسب هذه الأجزاء بعضها الى بعض ، عن
وظائفها ، وعن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية

الطنبور الكبير التركي ، آلة موسيقية مرتفعة ، يبلغ ارتفاعها
مترا و٣٤٠ مم ، أما ارتفاع العنق والبنجاك وحدهما فيبلغ المتر و١٥٥ مم ،
في حين يشكل صندوق الآلة وفرسها الجزء الباقي والذي يبلغ بالتالي
٣٢٥ مم (١) .

ويمكن أن ينظر الى صندوق الآلة من وجهين مختلفين : الأول وهو
الجانب المثقب ، ويتجاوز نصف كرة ، وهو الوجه اللاحق أو الظهر ، ويسمونه
بالعربية (العامية المصرية) شهر (٢) أما الثاني فمسطح ، وهو الوجه الأول
أو الأمامي ، ويسمونه في العربية وجه (٣) .

أما القصعة (٤) ، أو الجزء المقوس ، والذي يتجاوز شكله شكل نصف كرة
في الطنبور التركي ، فصنوعة من خشب بالغ الجمال ، ضارب الى الصهبة ،
مصقول ومعرق ، وعروقه الكثيرة المدد ، والموزعة بشكل بالغ الرقة ذات
لون أسمر يضرب الى القتامه وتبدو وكأنها محروقة . ويتكون هذا الجزء
مبدئيا من تسعة اضلاع كبيرة (٥) وتبدأ من تحت ، عند موضع التحام العنق
يجسم الطنبور ، وتستطيل حتى تبلغ الطرف المقابل تماما من الصندوق في
شكل Ω ثم تتجمع متمركزة في نقطة وحيدة ، تختفي بفعل قمة ذيل
الفرس T (٦) . وهكذا يشمل طولها كل امتداد تلقوس الصندوق في

ارتفاعه بدءاً من A حتى ٥٢ ، ويبلغ عرض كل واحد من هذه الأضلاع ٥٤ مم عند قمة المنحنى الذى يشكله لثم مضيق أكثر فاكتر كلما اتجه نحو الطرفين الأعلى والأدنى ، يعصب الأضلاع التسعة السابعة مباشرة ، وبالعرض من مشددة التناغم ، ضلعان آخران يوجد كل واحد منهما على جانب من الجانبين ، وهما مصنوعان من الخشب نفسه الذى صنعت منه الأضلاع التسعة الأولى ، وإن كانا على عكس هذه ، فهما أقل عرضاً عند قمة انحنائهما ثم يمضيان متسعين بالتدرج حتى يبلغا مستوى المشددة ، ويبلغ أقصى عرض لهُذين الضلعين نحو ٤١ مم فى حين يبلغ أدناه ، فى أضيق جزء منهما ، نحو ٢٧ مم ، وهما ، على غرار الأضلاع التسعة الأولى . يبدأان من تحت نقطة التحام العنق ويستطيلان ممتدين تحت الجزء من الفرس الأكبر اتساعاً ، تلك الفرس التى تنبسط أسفل الصندوق حيث ينتهى الضلعان متلاشيين .

والجانب الأمامى المسمى **وجه** ، والذى نطلق عليه نحن اسم **مشددة التناغم** كامل الاستدارة فى الجزء العلوى من الصندوق . ويبلغ قطره نحو ٣١٨ مم . وهو مصمت وليست به شمسبات ومحلب بمض الشىء مما يفسح مجالاً للظن بأنه يتكىء داخلها عند المركز على دعامة صغيرة نسميها نحن **الروح** وهى التى تغطيه هذا النحبد . ويتكون هذا الوجه من أربعة ألواح من خشب الصنوبر تقطى امتداده كله ارتفاعاً ، ولا تتجاوز جميعها - فى أقصى عرض لها - ما يزيد على ٢٥٣ مم ، أما بقية الوجه فيشغله من كلا الجانبين ، قطعة صغيرة من خشب **الأكاجي** . وتزدان كل قطعة منهما ، فى الجزء الأطول منها ، أى فى ذلك الجزء الأكثر بعداً عن المحيط ، بشرطين طوليين من الصدف المثلّى باللؤلؤ . عرض كل منهما ٦ مم بارتفاع يصل الى ١٨٠ مم . وينتهى لوحا الصنوبر الموجودان فى الوسط بذيل يمتد نحو أسفل العنق فوق الجزء A حتى مسافة ٨٦ مم ، وتوجد فى هذا الجزء حلية من الصدف ملبسة

فى سمك الخشب ، فوق طلاء من الشمع الأسباني ، نمنى ، به كذلك العواصل الفارغة لهذه الحلية ، وعند الطرف المقابل من هذا الوجه (مشددة التناغم) ، فوق العرس مباشرة ، توجد كذلك حلية أخرى على هيئة نصف مخروط ناقص معسوم عند قطره الصغير . ونهى قمة منحناء بزواية ، وهو مصنوع من قطعة واحدة من الصدف يبلغ عرضها ٤٣ مم ، نخرقها ثمانية ثغوب متعددة الزوايا ، يسدها جميعا - كذلك - شمع اسباني مصهور .

وفى أسفل الحلية السابقة ، عند التحام المشددة بالأضلاع الأخيرة من الجزء نصف الكروى ، نلتصق حامله الاوتار أو المشط المسماة بالعريية . كرسى ، ويكون هذا الكرسى من قطعتين : احدهما بقعة مدببة تسمىها نحن بذيل الكرسى ، ونصنع هذه من خشب الاكاجه المدهون بالاسود ، والنى يبلغ اتساعها عند قاعدتها ٦٣ مم ، أما الأخرى فتشكل عند قاعدة الآله الموسيقية ، فى شكل : نوا : مكسوا بعلاف صغير من خشب الأبنوس . ثقت فى سمكه اربعة أرواج من القوب لمر بها الأوتار وربط فيها . أما الجزء الباقى من هذه القطعة فمسطح متآكل الحواف ، ويمتد الى أعلى الجزء نصف الكروى من الصندوق . وينتهى فى شكل مدبب ، ناما فوق الموضع الذى أفضت اليه من قبل الأضلاع التسعة الكيرة . ولعل هذا الجزء من المشط أو الكرسى يقوم بدعم الأضلاع وفى الإبقاء على تماسكها لمنحمة بعضها بعضها الآخر ، أما الجزء النامى من الكرسى فيكسوه نصل صفر من رقاقة خشب ثقت بالمنزل بنفس العدد من القوب التى نمر من خلالها الأوتار ، وبسدها من الكرسى وحى قاعدة العنق . لصق شريط من الغاب أو البوص ، على كل جانب من جانبي مشددة التناغم ، وبكل طول النعامه بالأضلع ، مما يؤكد هذا الالتحام ويدعمه . كما أنه يحول دون أن ينفرط عقد هذه المشددة أو أن يتزحزح عن موضعه (٧) .

أما العنق M (٨) فمسطح من أعلى ، أى من ناحية الأونار . ومسندير من أسفل . ويبلغ عرضه ٤١ مم بالعرب من الكرسي و٢٥ مم عند الأنف . وتوحد مزالق أو حزوز صغيرة بكل طول العنق ، وفى جزء كبير من البنجاء على الجانب الأيمن . وعلى بعد ١١ مم من الجزء المسطح . وهو سى تلاحظه كذلك فى كل الأنواع الأخرى من الطنابير . ويكون العنق أساسا من ثلاث قطع ، أولاها B وهى من خشب الزان . وتشكل هذه القاعدة التى ينبغى لها أن تتوغل فى جسم الآلة . ويعلو الجزء المرئى منها بمقدار ٩٠ مم . وفوق السطح الأمامى لهذه القاعدة يلمس ديزلا لوحى الصنوبر الخاص بوسط الوجه (مشددة الناعم) . وفوق هذين الدبطين تثبت الحليبة الصدفية التى اشترنا إليها من قبل . تلك التى بوضع الحد الذى ينبغى أن ينوقف عنده ارتفاع قاعدة العنق هذه . أما القطعة الباقية فشمعل كل الجزء الدائرى من العنق اللصيق بالبنجاء كله C . وهذا الجزء كله مصنوع من قطعة واحدة من خشب سانت لوسى ، متداخلة بالقاعدة B . ويبلغ ارتفاعها ٩١٧ مم أما الجانب المسطح منها فمعرغ على عمق ٩ مم بكل طول العنق المسد بين S و B . ويمتلئ هذا الفراغ بالقطعة الباقية المصنوعة من الخشب سانت لوسى ، وهذه القطعة (التالية) مسطحة ليس لها من طول إلا اعتداد الجزء المفرغ الذى اشترنا إليه لنونا ، وهى نملا كل عمق الفراغ حتى مستوى سمك البنجاء وسطح القاعدة B . ويوجد فيما بين القطعتين الباقية والباقية . ومن الجانبين . شريط صغير من خشب الصنوبر . ولعل هذه الرقعة نفسها تشغل كل عرض العنق فى المساحة التى تكسوها القطعة الباقية . وهو أمر لا نستطيع التأكيد منه إلا إذا فككنا هذه القطعة . وهو ما لم نعد من الضرورى أن نفعله .

وفى كل الفراغ الواقع بين الأنف ومشددة الناعم ننقسم العنق كلية

الى خانات تسمى بالعربية : مواضع المساتين (٩) . ويتكون هذه الخانات من شرائط مكونة من خمسة أطواق أو لفات بنّ وبر رفيع مأخوذ من معى الحيوان نملو كل منها الاخرى على نحو يكاد يكون لصيفا . حول العنق . ويبلغ عدد هذه الشرائط ستة وثلاثين شريطا . وبالإضافة الى ذلك توجد خانه أخرى عبارة عن قطعة صغيرة من الجزء الصلب والمرقق من ريشه نسر ، الصقت فوق مشدة التناغم على مسافة ٢٩ مم من الشريط الأخير المأخوذ من ونر من معى الحيوان . مما يجعل المجموع سبعة وثلاثين ملمسا .

وهناك قطعة صغيرة من حشب الاكاجة تكون الأنف وهذه توجد لصيقة بالقطعة الثالثة من عنق البنجك . وفوق هذه الأنف توجد أربعة أزواج من تقوب ضئيلة العمق مهمتها استقبال الأوبار .

وقد سبق أن استرعيانا الانتباه الى أن البنجك وهو بما نسميه نحن Cheviller ليس سوى امتداد للقطعة المسنديرة أسفل العنق . أما اذا ما نظرنا الى البنجك فى حد ذاته وبعبارة عن بقية الأجزاء فسنجد أن ارتفاعه يبلغ ٢٠٧ مم بما فى ذلك الطرف العاجى الذى يشكل نهايه له والذى يوجد أسفله . وعلى بعد خمسة ملليمترات أخرى يوجد دائرة صغيرة صنعت هى الأخرى من العاج ملتحة بالحشب . وعلى امتداد يبلغ ٢٩ مم ينتهى بالانحد نجد فوق البنجك ثمانية حزات طولية مهمتها استقبال الأوبار وتسهيل مرورها من تحت حلقة نسميها مشدة الأوتار تتكون من ثلاث عشرة لغة من وتر رفيع للغاية من النحاس الأصفر . ووظيفه هذه الحلقة شد الأوتار فوق البنجك أو بالأحرى الإبقاء عليها فى الحزب الصغيرة التى بدخلها لجذبها وخفضها حتى تحمل بهذه الطريقة فوق الأنف . ولولا ذلك ، لظلت الأوتار - حيث هى قد ربطت خلف البنجك - بعيدة للغاية عن العنق ، ولما كان بمقدورها أن تحمل فوق الأنف ، وهو ما كان سيحصل من الحزب عليها أمرا بالغ الصعوبة .

أما الاوتاد أو العصافير^(١٠) فيبلغ عددها ثمانية ، وهي مصنوعة من خشب الأكاجة ، وهي ما نطلق عليه نحن اسم Chevilles . وقد بينا شكلها فى بداية هذا الفصل . كما بينا المكان الذى تشغله . وبذلك لم يبق لدينا ما نضيفه حول هذه النقطة .

أما ريشة العزف لهذه الآلة الموسيقية فهي رقاقة من الخشب الأملس وتسمى 'زخمة'^(١١) ، وهي رقيقه للغاية ويبلغ طولها عادة ٩٥ سم أما عرضها فيصل الى ١١ سم . وأما الطرف الذى توقع به الأوتار فدائرى عند سطحه بطريقة لا يستطاع معها الاحساس ببروز زواياها .

ومن جهة أخرى فان الائتلاف النغمى للطنبور الكبير التركى لا يشتمل إلا على أربع نغمات مختلفة . بل حتى على ثلاث ، ذلك أننا لاننظر الى النغمات المتساوقة (أى التى فى التساوى) والتى توجد فى اوكتاف (وحدة ثمانية) النغمات الأولى باعتبارها أنفاما مختلفة . وفى هذه الآلة . كما فى العود . تشغل النغمة الأكثر انخفاضاً أو غلظة نفس الموضع الذى تشغله الأوتار التى تصدر عنها النغمات الأكثر جهازة أو رقة (الزير) فى آلاتنا الموسيقية ، أما النغمة الأشد حدة فتأتى بعد ذلك على درجات متصاعدة من الناحية التى نضع فيها الطنانة (اللحن الرتيب) . وفى الموضع الذى كان ينبغى أن يشغله الطنات توجد نغمة مزدوجة من الثمانية الغليظة (الخفيضة) التى للنغمة الحادة التى تسبقها . وعن طريق ترتيب النغمات فى هذا الائتلاف النغمى ، نجد النغمة الثانية فى الثلاثية الصغيرة فوق الأولى وتكون المالة فى طبقة أعلى من الثانية ، كما توجد الرابعة فى تساوق مع الثمانية الخفيضة التى للثالثة .

مثال



وحيث ان لكل واحدة من النغمات الثلاث المختلفة ، في هذا الائتلاف النغمي ، نغمة أخرى متوافقة (او مدونة) مع الأوكتاف (النغمة الثمانية) وحيث يستطيع كل وتر عن طريق الـ ٣٧ ملمسا النابطة في الآلة أن ينتج ٣٨ نغمة ، بما في ذلك النغمة التي على الحال *à vide* فإنه تنتج عن ذلك ست مجموعات أو ستة سلالم يتكون كل منها من ٣٨ نغمة . ومع ذلك . فحيث ان هذه السلالم من النغمات لا تعدو أن تكون سوى فواصل كروماتيكية أو تجانسية (١٢) ، فإن هذه السلالم تنحصر في مدى ست عشرته (١/١٦) أو ثمانيتين ومقام .

مثال للسلاسل الست التي تنتجها الأوتار السمانية في الطنبور الكبير التركي . أو مدى أو مساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها من كل وتر باتباع ملامس هذه الآلة الموسيقية والفواصل التي تمزج هذه النغمات كلا منها عن الأخرى .

4.^e corde double.
A rido.

3.^e corde double.
A rido.

2.^e corde double.
A rido.

1.^e corde double.
A rido.

1.^{re} corde double.

3.^e corde double.

2.^e corde double.

1.^{re} corde double.

وكل شيء هنا يكاد يحملنا على أن نجزم أننا هنا إزاء شكل جديد من المجاديس ، ونأسف لأنه ليس بمقدورنا أن نعرض الآن كل البراهين التي نؤمنسني عليها هذا الرأي - أما أسفنا هنا فسببه أن مثل هذا الرأي يستحق أن ندلل عليه على قبر ما يبدو لنا أن كثيرين من المؤلفين ، سواء بين القدماء أو بين المحدثين - ليست لديهم فكرة دقيقة عما كان يطلق عليه ، في الأزمنة القديمة ، لفظ مجاديس Magadis ، بل على العكس من ذلك - فإن الشروح الحاطنة التي قدمها عنها هؤلاء المؤرخون قد إبعدتنا عن الحقيقة باكثر مما تساعدنا على أن نستشفها .

ولقد ظننت الغالبية - وقد خدعتها التفسيرات الغامضة التي قدمت عن كلمة مجاديس Magadis عن طريق الشعراء الاغريق أن هذه الكلمة هي

اسم علم لآلة موسيقية ، فذكروا (١٣) - مستندين الى حدسهم شهادة الكمان الذى يقول « دع هناك المجاديس » ، وشهادة سوفوكليس الذى يذكر كذلك فى مسرحيته ناميراس أن البقتيس Pectis والقيثارة والمجاديس والآلات الموسيقية التى توقع (بالريشة) عند الاغريق هى تلك الآلات التى يعد ميلودياها الأعذب وقعا ونقما ، وكذلك شهادة أناكريون ، الذى يسوق دليلا على ذلك الأبيات التى يقول فيها هذا الشاعر : « أى لوكاسبى ، اننى أنشد على المجاديس ذات العشرين وترا ٠٠٠ الخ » ، وقد ظن آخرون أن المجاديس قد كانت هى نفسها البقتيس ، اذ يذكر مينابخيموس فى كتابه « عن الفنانين » أن سافو التى عاشت قبل أناكريون قد اخترعت فى وقت معا كلا من البقتيس والمجاديس ، ولأن أريستوكسينوس يذكر أن القوم كانوا ينشدون بمصاحبة البقتيس والمجاديس بدون أن يستخدموا ريشة العزف ، كما ظن فريق ثالث أن هذه الآلة هى نفسها البسالترىون (السنطير القديم) مؤسسين مقولتهم هذه على نص وجدوه فى رد أبوللو دروس على رسالة أريستوكليس يقول فيه : « ان ما نسميه الآن بسالترىون ليس ننوى مجاديس » ، وقد يكون هناك محل للاعتقاد - استنادا الى أسباب موقوف بها - ان المجاديس هى نوع من القيثارات ما دام أرتيمون فى بحثه عن دراسة ومحاولة فهم الاسرار الباخية ، الكتاب الاول ، قد كتب يقول ان تيموثيوس من ميليتيوس* ، حين زاد من عدد أوتار القيثارة حتى يصنع المجاديس قد أنهى عليه باللوم من قبل أهل لاكيديمونيا ، وأن هؤلاء قد أوشكوا أن يقطعوا الأوتار التى أضافها الى هذه الآلة . لولا أن قام أحد الأشخاص ، فى اللحظة نفسها التى أوشكوا فيها أن يفعلوا ذلك ، باظهار رسم لأبوللون وهو ممسك فى يده بقيثارة مزودة بالعدد نفسه من الأوتار .

ويزعم فريق رابع أن المجاديس هي نوع من آلة الناي لأن الشاعر إيون
من خيوس عند حديثه عن الناي اللينى **مجاديس** يقول : « ان الناي اللينى
مجاديس يسبق الصسوت » بل ان أريستاخوس ، الذى يصفه بانيتيوس
الرودى (من رودس) بأنه نبي مقدس ، اذ كان ينعمق معاني وأحاسيس
الشعراء ، يقول هو نفسه عند تفسيره لهذا البيت من الشعر ان المجاديس
كانت نوعا من الناي ، وإن يكن هذا الرأى :

١ - مضادا لرأى أريستو كسينوس فى مؤلفاته عن **أصحاب الناي** ،
وفى كتبه التى ألفها عن أصناف الناي والآلات الموسيقية الأخرى .
٢ - مناقضا لرأى ارخسترانى الذى وضع كذلك كتابين عن أهل
الناى .

٣ - ضد رأى فلليس الذى وضع بالمثل كتابين عن أهل الناي .
٤ - وفى النهاية ضد رأى يوغوريون الذى يخبرنا فى بحثه عن ألعاب
القلزم أن المجاديس هي آلة وترية قديمة ولم يحدث - فى رأيه - الا فى زمن
متأخر للغاية أن تغير شكلها واسمها مع اطلاق اسم السامبيقة Sambyce
عليها .

ولا جدال فى أن ليس هناك ما هو أكثر غموضا ، كما يتراءى لنا لأول
وهلة ، من تنازع الآراء هذا ، ولو لم تكن لدينا مصادر أخرى نميننا على
تبديد الحيرة التى يتركنا فيها هؤلاء المؤلفون ، لانحصرناداخل إضرابات
متخبطة أو لوجب علينا أن نلزم الصمت ، كما ظل غرنا يفعل حتى اليوم .
لكن شكوكنا تتلاشى ، وتتضح الحقيقة بكل جلائها حين نقابل ونقارب بين هذه
الشهادات وشهادات آخرين ، عبروا عن أنفسهم بشكل أكثر موضوعية من
سابقيهم (١٤) .

فالكاتب التراجيديدى ديوجين فى مسرحيته Sémélé لم يحلظ قط
يعينا . بين المجاديس والبعبس حين يقول «ان سوسة ليدبات وباقريات»
عندما كى يخرجن من مساكنهن فى جبل نمولى ، خيب يظن قريبا من المهر
الذى يصعب عند سفع هذا الجبل ، كن يدهبن إلى عابه معمة ليختلن بديانا
على أنغام البقتيس والقيارة ثلاثيه الزوايا التى كى يعرفن عليها . فيما وراء
العنق (أى عنق الآله الموسيقيه) مع جعلهن المجاديس بطن » .

كذلك بخبرنا فليس Phyllis من ديلوس فى مؤلفه عن الموسيقى
أن المجاديس تختلف عن البعبيس ، ذلك أنه بعد أن يقوم بالحصص الآتى .
الفينيقيه ، البقتيديس ، المجاديس ، الساميقه ، الايامه ، الكلبسيان ،
السنداسيه ، القينارة تساعية الأوتار — يضيف قائلا : ان الآلات
الموسيقية التى لم تكن تنشده عليها سوى قصائد الهجاء (الايامب) كانت
تسمى الايامبيه . وان تلك التى لم تكن تدخل قصائد الهجاء فى محالها نط
والتي أصاب التحريف ورنها الايقاعى كانت تسمى كلبسيان ، أما ما كان
يسمى مجاديس وهى تلك الآلات التى يكون نالها النغم من نغم ثنائيه
عند تكرار طرب أو ميلودى المتشددين أو المضمين .

ويذكر تريهون* فى كتابه التسميات أو الطوائف أن ما يطلق عليه اسم
مجاديس هو عملية احداث أو اسماع نغمتين فى الوقت الواحد . أولاها
حاده أو جهرة والناية غليظة أو خفيفة . وفى هذا المعنى أيضا يقول
الكساندريدوسى فى مؤلفه القتائل المسلح . « ساسمكم النغمه الكبره
والنغمه الصغیره من المجاديس » وهو ما ينبغى أن نفهمه على أنه النغمتان
الجهرة والخفيفة .

* من أمالى باكتريا فى آسيا الصغرى .
* نحوى رومانى قديم .

اما بندار في مؤلفه حاشية من اجل هيرون* فيذكر ان القوم قد اطلقوا اسم المجاديس على غناء المجاوبة الصوتية . لان هذا الغناء يتبع سماع نغمتين متقابلتين يشبهان نغمتي أصوات الرجال واصوات الاطفال . أى على النغمات المضادة او المقابلة .

كذلك فان فريتيكوس في فينقياته ، كان يسمى الاغنيات من هذا النوع بالآغاني المشككة من نغمات ضد صوتية . أى نغمات مضادة أو مقابلة . ومن جهة اخرى يقول سوفوكليس في مؤلفه عن اهلالي ميسيا* ان غالبية الليديين كانوا ينظمون بأغنيات تتكون من نغمات مجاوبة أو مقابلة . يؤدونها على آلة البقتيس . ثلاثية الزوايا .

وفي النهاية فان ارسطو يقول في مسائله ، القسم التاسع عشر ، السؤال الثامن عشر : لماذا لا يستخدمون في الغناء سرى نألف النغمة الثمانية وحده ؟ والجواب أنهم هنا « يمجسون » وأنهم لم يستخدموا - حتى الآن - تناغما مخالفا . ولن نمضي هنا لأبعد من هذا . في تتبع الروايات المهمة للناية ، والتي يقدمها ارسطو جوابا على هذا السؤال ، لكن الشيء الذي انتهينا من تقديمه يكفي كى يتطابق مع شهادة المؤلفين الذين يؤكدها ، وبالنسبة لنا . يحيل ما كان قد بدا غامضا بالضرورة الى بالغ الوضوح .

وحيث لم تكن المجاديس شيئا آخر سوى غناء ، يؤدى في النغمة الثمانية (الأوكتاف) ، سواء كان ذلك مصاحبا للصوت البشرى أو لآلة موسيقية ، فانه لاكثر من محتمل أن يشار كذلك ، نحت اسم مجاديس ، الى كل نوع من الآلات المتوافقة ، بطريقة نقدم ، في الوقت نفسه ، نغمة خطبضة (غليظة)

* حاكم صقلية في العصر الهلينيستي .

** في آسيا الصغرى .

، وأخرى جهرية (حاده) . كذلك سوف يسمى بهذا الاسم كل الآلات الوترية .
دنب الأوامار المزدوجة المدوزة في النصفه السامية (الأوكناف) ، فيما يتصل
بملافه . أحد الورين بالآخر . وذلك يعصد تمييزها عن الآلات التي لم تزود
الا بأوامار بسيطة (غير مزدوجة) لا تصدر عنها بالتالى سوى نغمات بسيطة .
اذ يظل هذا النوع من الآلات على الدوام يحفظ بأسمائه الأصلية . وقد حدثت
البنى . نفسه بخصوص النايات المزدوجة التي تؤدي واحدة من قصبتيها نغمة
حفيفة . في حين يؤدي العصبه البايه النغمة الجهرية . وعلى هذا النحو
- بلا جدال - ناي العلاب (الناي) المجاديس التي يعددنا عنه الشاعر
أيون من خيوس . وعلى هذا فقد كانت كلمة مجاديس يطلق احياها على
العيناره . وأحيانا أخرى على البعيس . وأحيانا ثالثة على الباربيتون . ورابعة
على البسالريون . وخامسه على الساي . طبقا لما ان كانت هذه الآلات قد أعدت
بطريقه تجعلها تردد . في وقت مما . النغمتين المختلفتين والمتقابلتين . على
شاكلة النغمتين اللتين تكونان المآلف النغمي للسامية (الأوكاف) .

فاذا كان الامر كذلك . فليعد اذن لعراة النصوص الأولى التي ذكرناها
في البدايه . والتي كان الغصد منها أن نفهم الدليل على أن المجاديس كانت
آله خاصة . تختلف عن الأخريات . أو تشبه هذه أو تلك من هذه الآلات .
ولسوف نرى بوضوح أن هذا الرأي لم ينهض الا فوق ذلك الفروض الذي
استخدمت به كلمة مجاديس عن طريق بعض المؤلفين . وهو لموض ينقسم .
كما لا بد لنا أن نحدث . ما أن نأخذ في فحصه عن قرب .

ولعل الأمر كان يفضي منا أن ندخل في جدل أطول حتى نبرهن
بشكل اكبر ايجابية على أن الطيور الكبير التركي . هو في الواقع أيضا .
من نوع تلك الآلات التي كان يطلق عليها اسم مجاديس في المصور بالنفس
القديم . ولهذا السبب . قلعل الأمر كان يطلب منا أن نتبين ما كان عليه .

فى كل العصور . استخدام الآلات المجاديس . وأن نتأكد مما إذا لم يكن هذا الاستعمال قد ناله التغيير قط وأن نرجع الى أصل هذا الاستعمال . ونتتبع التطورات التى ألت به عند الشعوب المختلفة . وأن نحاول اكتشاف الأشكال المتباينة التى اتخذها عندهم . وأن نبحث فى الفترة الزمنية التى أمكنه فيها أن ينفذ الى مصر ٠٠ الخ . لكن ذلك كان سيذهب بنا - فيما هو مرجع - الى بعيد . كما كان من شأنه أن يدفعنا مرغمين الى الخروج عن موضوعنا . وفى النهاية . فلا يهنا فى كثير . فى هذه اللحظة . أن نعرف ما ان كان اسم المجاديس يشتق أو لا يشتق من اسم مبتكره ماجادوس . وما ان كان هذا الرجل ينتمى أو لا ينتمى الى تراقيا . وما ان كان ابيجون أو شخصا آخر هو الذى عاد مرة أخرى لاستخدام المجاديس القديم . وما ان كانت المجاديس الأولى هى من نوع القيثارات المثلثة أو هى صنف من اصناف آلات البقثيس(١٥) أو هى نوع من الناي . لكن الشئ الذى لم نكن لنستطيع أن نعفى انفسنا من القيام به . فهو أن نفسر كل ما كان ضروريا حتى نعطى فكرة تامة عن الطنبور الكبير التركى . وحتى ندعم الرأى الذى كونه لانفسنا عن نوع الآلات الموسيقية القديمة التى ينتسب اليها . على نحو ما بدأ لنا .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA . الشكل ٥ .
- (٢) ظهر . وهذا الجزء لا يمكن رؤيته في الشكل (الرسم) .
- (٣) وجه ، وهذا الجزء هو ما نراه في الشكل .
- (٤) انظر شكل ٦ .
- (٥) سمي الأضلاع بالعربية بارات . انظر ما سبق (شكل ٦) .
- (٦) انظر شكل ٦ .
- (٧) يوجد مثل هذا الشريط في كل الطنابير الشرقية الأخرى .
- (٨) انظر اللوحة AA شكل ٦ .
- (٩) كلمة مواضع جمع لكلمة موضع . وتعني المحل أو المكان ، أما ذبائين فجمع لكلمة دستان أي ملمس . وهكذا يكون معنى كلمة مواضع المساتين ، أما كن اللمس . وكلمة دستان فارسية الأصل .
- (١٠) المفرد وتد .
- (١١) انظر اللوحة AA شكل ٣ .
- (١٢) يطلق على التألف النغمي بالعربية اسم نسمب . وعلى النغمات المتألفة اسم متناسبات . والمفرد متناسب (كذا) .
- (١٣) اضطررنا أن ننخيل مرة أخرى هذه الإشارة الموسيقية الجديدة×× للإشارة إلى النغمة الوسيطة بين الراقعة × والراقعة ×× في مجال هذه السلاسل من النغمات .
- (١٤) يكاد يكون كل ما نورده هنا منفولا عن اثينايس
lib XIV, Cap IX. p. و (مادة الفلاسفة) Deipn
- 634, 635, 636, 637 et 638, Lugdumi
- (١٥) يشمل نوع القينات المثلثة الروايا آلات الهارب ، وكذا القيتارات ، وكل الآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع ، أما البقتيس فكانت تشمل كل الآلات التي تعزف بواسطة القوس ، أو توقع بواسطة ريشة العزف .

الفصل الثالث

بِحَقِّ الطَّبَنُورِ السِّرِّيِّ فِي "١"

شكل هذه الآلة
أطوال ونسب أجزائها

اطوال ونسب اجزائها

يبدو أن صفة (الشرقى) التى نلحق بهذا النوع من الطنابير . تدل على أن هذه الآلة الموسيقية قد ابتكرت فى الشرق ، أو أن الشرقيين - بوجه خاص - هم الذين استتبطوها ، وأنها نفلت من آسيا الى مصر . وحيث يوجد الفرس الى الشرق من مصر ، فقد يقدو من المحتمل أن تكون هذه الآلة قد انتقلت من فارس الى هذه البلاد ، وأنها هناك - فى مصر - قد اكتسبت هذه الصفة التى غلت لصيقة بها .

أما عن شكل هذا الطنبور الشرقى ، فانه يكاد يشبه نصف ثمرة من الكمثرى ، طويلة ، تميل الى التسطح بعض الشيء ، أما اجمالى طولها فيبلغ المتر ١٢٦ سم ، وفيما خلا المشدة فإن باقى جسم هذه الآلة مغطى باللون الأسود ، أما القصعة ، أو الجزء المحدود من الجسم الرنان ، فقد صنعت من قطعة واحدة ووحيدة من خشب الدردار ، محفورة فى كل طولها بطريقة لا ترك لها سوى سمك مناسب ، موحد على الدوام ، يبلغ فيما يبدو ، خمسة ملليمترات ، وفى الوقت نفسه فإن هذه القصعة تتخذ شكل ظهر حمار أكثر من أن تكون محدبة ، أى أنها زاوية أكثر منها دائرية . ثم تأخذ فى الضيق كلما اتجهنا نحو قاعدة العنق ، وتلتحم بها عن طريق شكل من مفرع (موضع التفرع) ، يشكل نهاية لها . والذى يمكننا القول بأن قاعدة هذا العنق قد أدخلت فيه (٢) ، وبدا من قمه زوايا هذا المفرع الى تشكل نهاية للقصعة من أعلى ، يبلغ امتداد طول الجسم الرنان حتى أسفل ٤٢٢ سم ، وإلى الجانب الأيمن من القصعة ، وعلى بعد ١١ سم قريبا من المشدة ، وعلى مسافة ١٨٥ سم الى أسفل زاوية المفرع السابق ، يوجد ثقب

دائري صغير ، يبلغ قطره نحو ٦ ملليمترات ، وهو محفور بميل في سمك الخشب ، ويبدو أنه قد جاء قصدا على هذا النحو ، ذلك أننا نجد شبيها لذلك في الطناير الأخرى التي من نفس النوع ، أي في كافة الطناير عدا تلك التي تتخذ نمط الطنبور الكبير الركي ، إذ البعض منها له مثل هذا القبة وان يكن مكسوا بواسطة غلاف دائري من رقاقة خشب أو من صدف اللؤلؤ . أما الأنواع الأخرى ، مثل الطنبور الذي تناوله بحدينا فيظل ثقبها مكشورا مفتوحا ، ولسنا يقاديرين على أن نحس ماذا يمكن أن تكون فائدة هذا الثقب ، اللهم الا أن يكون مستخدما كشمسة .

أما مشددة التناغم فتتمتد طويلا ، وتحتل بعض الشيء ، وهي ، شأن كل الطناير الأخرى ، مصنعة نخلو من الشمسات (٤) ، وخشبها من الصنوبر ، وتنقسم الى ثلاث قطع ، أكبرها هي القطعة الوسطى ، كما أنها تنتهى بذيل يستطيل حتى يندمج بالعنق ليبلغ طوله نحو ٢٧ مم أعلى روايا ما يشبه قصبة ، أي فوق العنق ، وتحيط بالمشددة في كل محيطها ، وإلى القرب من حوافها ، نقاط سوداء كبيرة أحدثت عن طريق رأس مسمار محمى في النار ، انحرفت بعض الشيء وهي تحدث أثرها فوق الخشب ، وببعد كل نقطة من هذه النقاط عن الأخرى بنحو ٢٧ مم ، أو يزيد أو ينقص عن ذلك بعض الشيء .

وعلى مسافة ٢٢٤ مم من أسفل المشددة ، أي عند نحو منتصفها ، توجد حلقة صنعت بشكل منفر من نقاط شبيهة بالنقاط السابقة ، وعلى مسافة ٨١ مم إلى أسفل هذه الحلقة ، نجد حلقة أخرى من أربع نقاط م واحدة على غرار الأوليات ، ووزعت على شكل معين ، ونزولا عن ذلك بنحو ٤١ مم توجد القرص التي لا يزيد علوها عن ٩ مم ، وإلى بعد على المشددة بمرض يصل إلى ٥٤ مم ، وهي من خشب الصنوبر ، وقد صنعت بشكل بدائي

لا مهارة فيه . وقد اكتمى بتفريع الجزء الأسفل بعض الشيء عند الوسط ،
ثم جوفت قليلا في سمكها عند الاطراف وذلك لتشكيل الاقدام .

وقد صنعت العنق والبنجاء من قطعة واحدة . وهي بالمنزل من خشب
الصنوبر . دورت من أسفل دون احداث زوايا وسطحت من أعلى . ويبلغ
طول هذه القطعة ، بدءا من الجزء الزاوي ، الذي يلحم بمفرع المشدة حتى
طرف البنجاء ، ٧-٤ مم . ويزدان مساحته المسطحة بعشرين دائرة من
صنف اللؤلؤ . تقع ١٨ دائرة منها على خط مستقيم يمتد حتى وسط هذا
السطح بدءا من مسافة ١٦ مم فوق الأنف حتى ١١ مم فوق الدليل الذي
ينم القطعة الوسطى من المشدة . أما الدائرتان الباقيتان فتوجدان
مجاوريتين تحت الدوائر السابقة . ويمضي هذه الدوائر الثماني عشرة من
صنف اللؤلؤ لسعارب تدريجيا ، من بعضها البعض . ويزيد ارتفاع تقاربها
من أعلى الى أسفل . بحيث تكون الدائرتان الأوليان من أعلى على مسافة ،
كل منهما عن الأخرى . يبلغ ٢٩ مم . في الوقت الذي لا نريد فيه المسافة
التي تفصل بين الدائرتين الأخرى عن مليمترين .

ويبلغ عدد الملامس ٢١ ملمسا ، وهي تقع من بعضها البعض على
مسافات غير متساوية . ومع ذلك فقد قدرت هذه المسافات طمعا للنظام
الذي أنشئ على أساسه سلم انغام هذه الآلة الموسيقية . وقد صنعت الملامس
السنة عشر الأولى من عقدات من معي الحيوان . صغفت بشدة حول العنق ،
ولتلف حوله في بعض الأحيان ، أما الخمسة ملامس الأخرى فملتصق فوق
المشدة . وقد صنعت هذه من نوع من الخشب يسمى بالعربيه قلصا
(قلم)^(٤) ، وهو النوع نفسه من الخشب الذي يستخدمه الشرقيون في
الكتابة . والذي يشدبونه على نحو قريب من الطريقة التي تُرى بها
ربشانتا ، ولا يكاد يبلغ قطر انبوب هذا الخشب أكثر من ٧ مم ، وهم

يفسونه الى اربعة اجزاء يرفعونها ليلصقوها بعد ذلك فوق المشدة .

وتنخذ العرس على وجه القريب الشكل بعينه الذى يشكّل فرس الطنبور التركى . وان يكن اصغر منها . وهى من قطعة واحدة من خشب المرانية ، وتوجد . بدلا من القلوب التى تستخدم لتعزير الاوتار . ثلاث حُزات صغيرة ، يبلغ عمق كل منها خمسة ملليمترات . تقسم هذه الفرس الى اربعة اقسام تشبه اربع اسنان . ويربط الاوتار بكل منها عن طريق حلقة احدثت عند اطراف هذه الاوتار نفسها .

اما الأنف فقد صنعت من نصل صغير من خشب الليون ادخلت بقوة فى نئو ضيق احدث على مسافة ٦٨ مم فوق الملمس الاول ، على هيئة عقدة من اوتار من ممى الحيوان .

وبدلا من أن نكون الحلقة أو الحزام . الوافعة على بعد خمسة ملليمترات من الأنف . (وسنطلق عليها من الآن فصاعدا اسم خافضة الاوتار) من ثلاث عشرة لفة لوبر من النحاس الاصفر . فانها تكون من خمس لفات لوتر رقيق من ممى الحيوان . ومسح ذلك . فحين أن الآلة الموسيقية التى فى متناول يدينا ليست جديده . وان المواد التى باعها اياها قد رميها قبل أن يسلمنا اياها . فمن المرجح أن يكون قد أحل خافضة الاوتار هذه المصنوعة من ممى الحيوان . محل تلك المصنوعة من المعدن والتى كانت تنقص هذه الآلة . ذلك أن هذا الجزء . فى الآلات الموسيقية من هذا النوع . والى لم يرمى قريبا . كما يبدو . يوجد مصنوعا من أسلاك من النحاس الاصفر . ولن نتحدث عن النوايا . الطولية الموجودة على أسفل البنجاك والتى تمر من خلال الاوتار تحت الحافضة . إذ ينبغي لهذه أن تكون . بل هى كذلك فى واقع الامر فى الطناوير الأخرى . على غرار ما لاحظناها عليه فى الطنبور الكبير التركى . وهى معيدة . بقدر ما الحافضة لا غنى عنها

لتقريب الأوتار من الأنف ، فحيث تربط الأوتار خارج البنجك ، فسوف تكون (هذه الأوتار) يدونها بالغة البعد ، ولن يحمل البتة دوى الأنف .

ويبلغ عدد الأوتار خمسة ، أربعة منها من خشب الكسناء ، أما الوتر الخامس ، وهو أدناها ، فمن خشب الليمون ، ولكل واحد من الأوتار الخمسة عند قمة رأسه ، زرار صغير مصنوع من العاج .

ويزود الطنبور الشرقي بخمسة أوتار . ثلاثة منها من النحاس الأصفر ، وهي تلك الواقعة على الجانب الأيسر ، أما الاثنان الآخران ، الواقعان على الجانب الأيمن ، فمن الصلب . ونوقع أوتار هذه الآلة الموسيقية بريشة عزف، هي شريحة رقيقة من الخشب أو هي ببساطة ريشة سر . ومع كون هذه الأوتار الخمسة لا يحدث ، برغم ذلك ، سوى ثلاث نغمات متباينة . فلإنها تصدر النغمة الحفيدة عن طريق الوزن الأوسط وحده . وهو مصنوع من النحاس الأصفر ، أما الوزان الواقعان ناحية اليسار فيحدثان النغمة الحماسية مع وبر الوسط . ويحدث وبرا اليمين النغمة الرباعية مع وتر الوسط كذلك . وعلى هذا . فإن هناك وترين أعدا في النساقو النغمي (التساوي) على اليمين وهناك اثنان متيلان على اليسار . ويطلق في العربية ، على الوزن الذي أعد على هذا النحو اسم المساوى . ويطلق على وترين أعدا بهذه الطريقة اسم « نغمتان متساويتان » .

مثال على هذا الائتلاف النغمي



ومهما تكن الغرابة التى ستبدو عليها بنية الطنبور الشرقى ، وكذا
ائتلافه النغمى ، فان كلا من هذين ، البنية والائتلاف ، موجودان كذلك فى
أوروبا حتى أيامنا هذه . ونجد آلة من هذا النوع فى البندقية ، بل انها
نستخدم على نطاق شعبى هناك ، ولذلك فقد لا يزدو باعنا على الدهشة أن
تكون هذه الآلة ، بائتلافها النغمى ، قد جلبت الى هذه البلاد . على يد
العرب الشرقيين ، عندما سيطر هؤلاء على غالبية جزر البحر الأبيض
المتوسط وعلى الجزء الأوسط من إيطاليا ، أو أن هذا يدل ، على الأقل ، انه
قد جاء وقت ذاع فيه نظامهم الموسيقى ، وانبع فى هذه البلاد ، ويتطابق
هذا بالتالى مع ما سبق أن قلناه عن أصل نظامنا الموسيقى الجديد ، الذى
وضعه جى أرزو. واليكم واقعة نشهد ، بطريقة لا تقبل أى مرأى ، نقوله
الآن . فبعد إيرادنا على شواطئ مصر ، وبينما كنا فى زيارة للجندال
مينو ، الذى كان يقيم عند قنصل البندقية فى الاسكندرية ، سمعنا صوت
آلة موسيقية كانت مجهولة من جانبنا ، فأبدينا على الفور رغبتنا فى التعرف
على هذه الآلة ، وإلى الشخص الذى كان يعزف عليها ، فأخبرنا القنصل
بأنه خادمه ، ويطلب منا أمر بحضوره وفى صحبته آله . وبعد أن عزف
هذا الرجل أمامنا بضعة الحان من بلده ، قمنا بفحص خامات وهيئة وبنية
هذه الآلة ، فوجدنا كل الجسم والعنق مصنوعين من طرف جريدة قطع
بطول ٤٨٧ مم بدءا من نقطة اتصال هذه الجريدة بجذع نخلتها ، ويشكل
أعرض جزء فيها - أى القاعدة التى حفرت فى سمكها - جسم الآلة أو قصمتها ،
ويستخدم الباقي كعنق ، وقد الصق فوق القصعة لوح صغير من خشب
الصنوبر ليشكل الشدة ، وفى أعلى ، فى الجزء الأضيق من العنق، توجد
الأوتار ، وتضفى هذه الأوتار التى ربطت به ، بعد أن تمر بفرس مصنوعة
بشكل خشن . لتربط فى عقدة وحيدة أسفل القصعة ، عند المقدمة .

وهكذا تشبه هذه الآلهة الطنبور الشرقي مسرّاء في مبناها أو في شكلها بدرجة كبيرة . فجسمها بالمل يكون من قطعة واحدة محفورة في سمكها حتى تتكون العصاة . وتبدو هيئتها بوضاويه الشكل . ومسطحة قليلا من أسفل . ويستطيل جسمها بينما يميل نحو الضيق من أعلى . أما أوضاع الأوتار فلا يقل شيئا عن مبلاتها في الطنبور الشرقي . كما يشابه الائتلاف العمى هنا وهناك كذلك . ما دام وبر الوسط هو الذي يحدث النغمة الأشد خفونا (والأكبر غلظه) . كما أن الوتر الواقع إلى الشمال يعطي النغمة الحماسية مع الوتر الأوسط . في حين يعطي الوتر الأيمن النغمة الرباعية مع خفيضها .

ولعل الفرق الوحيد الذي لاحظنا وجوده بين هاتين الآلات . هو أن هذه الأخيرة تعزف بالقوس . في حين يوقع الطنبور الشرقي عن طريق ريشة العزف (٥) .

وحيث لم يكن قد شاهدنا من قبل آلات موسيقية دوتس على هذا النحو قبل مجيئنا إلى الإسكندرية . وحيث بدأ لنا هذا الائتلاف النغمي غريبا وشاذًا . فأنما . كيما نتأكد مما إن كان هذا السندقي قد جهز آله على هذا النحو جهلا أم قصدا أم مصادفة . فقد انتزعنا أوتارها . ثم طلبنا إليه أن يعبد تركيبتها وأن تأتي مندورته . وهو ما فعله على العود دوتس تردد أو نخب . وحينئذ أيقنا أن هذا الائتلاف النغمي . مهما تكن غرائته بالنسبة لنا . قد جاء مع ذلك ثمره للتفكير والعقد . وعندئذ كذلك نبينا أنه يستمر بالضرورة إلى نظام موسيقي منظم . وشبيه بالنظام الذي اكتشف رامو Rameau مبدأه الأساسي . وأن هذه النغمات هي نغمات أساسية . وأنها تنتسب إلى المقام الدوري . أو مقام ري صفر . وأنها تدخل في إطار نظام منطاني بدرجة كمرة مع المبادئ الهارموتية . وحين سألنا هذا المندمي عما

أوحى له بشكل هذه الآلة، أخبرنا أنه توجد في بلده آلات مماثلة وإن تكن أفضل من هذه صنعا ، وأنه سعيها منه كي يسرى عن نفسه قد عكف على تركيب هذه الآلة التي كان عليها أن تفوم ، بالنسبة له ، في مقام تلك التي خلفها وراءه في البندقية .

وعلى هذا ، فلا بد أن نكون على اتفاق في أن نظامنا الموسيقي قد انبثق عن نظام أوسع هو نظام الموسيقى العربية ، أو أن علينا (أن رفضنا هذه الفكرة) أن نفسر كيف ، وفي أي عصر انتقلت إلى هؤلاء العرب مبادئنا عن الهارموني .

وبانتظار أن تسنح الفرصة لمعالجة أوسع لهذه المسألة ، كي ندحض الاعتراضات التي يمكنها أن تقف حجر عثرة أمامنا في هذا الصدد ، أو لكي نجيب على كل الأسئلة المعارضة التي لن يفوت أحدا أن يجابها بها على الفور ، فإننا نستعرض الأنظار هنا إلى كل ما يمكن أن ينطبق مع رأينا .

مساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها من
الطنبور الشرقي باتباع الملامس الثابتة ، سواء
تلك التي توجد فوق العنق أو تلك التي توجد
فوق مشد الآلة



وسنلاحظ أن هذه الآلة لها اثنا عشر النغمات الخاص ، كما أن لها :
ثلاث الطنايب الأخرى ، سلما للأنغام يختلف عن سلم الآلات الموسيقية
الأخرى ، وأن لها ، بالتالي ، شأن كل نوع من هذه الطنايب ، ميلوديا

الخاص ، وأنه يتقبل بعض مقامات ويستبعد مقامات أخرى ، وسوف ندرك كذلك ودون جدال ، أن هذه المميزات لم تنشأ صدفة ، أو بفعل نزوة (من الصانع أو العازف) ، وإنما قد جاءت بسبب الوظيفة التي ينبغي أن تقوم بها هذه الآلة ، وبسبب التأثير الذي يراد منها أن تحدثه . فمن المعروف أنه قد تحدثت فيما مضى — عند شعوب مصر واليونان — ضروب الغناء كما تحدد للآلات الموسيقية ، التي تلائم هذه وتلك ، العمر والحالة والظروف التي ينبغي لها أن تستخدم فيها ، كما أننا نعرف طبقا لما قرأناه في الدراسات المختلفة التي تناولت الموسيقى العربية أن الشرقيين بدورهم قد وصفوا وحددوا كل هذه الأشياء ، وأنهم بينوا — على سبيل المثال — أن هذا المقام يتناسب مع المحاربين وأن ذاك يلائم رجال الشرع والقانون والعلماء ، وأن هذا الثالث جدير بطلاب اللغة والمتعة ، وأن الرابع يناسب المرأة ، في حين أن الخامس يليق بالعبيد ، والسادس للأطفال .. الخ ، وأن مقاما بعينه لا بد أن يؤدي في وقت بذاته كشروق الشمس مثلا ، أو عند الظهيرة أو عند المساء أو نحو منتصف الليل ، وفي يوم مجد من أيام الأسبوع .. الخ ، وأن مقاما آخر يلائمه وقت آخر مثل بزوغ النهار أو في التاسعة من الصباح ، أو الثالثة عصرا ، أو عند صلاة الفجر ، أو عند صلاة المغرب ، وفي يوم بذاته من أيام الأسبوع .. الخ ، وأخيرا أن كلا من هذين المقامين ينبغي له أن يحدث أثرا مشابها للموضع الذي يكون من المفيد فيه أن يكون الإنسان في هذه أو تلك من الظروف .

وهكذا كانت ، كذلك ، الأسباب الرئيسية التي نظمت اختيار النغمات ، وترتيب تناوبها في كل آلة بذاتها ، من الآلات الموسيقية المختلفة عند الشرقيين .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة AA الشكل رقم (٧) .

(٢) بإمكاننا أن نكون فكره عن هذا الفرع أعلى الفصحة وعن الطريقة التي سويت بها الصق أو الحزم هذا الفرع بها يرجوعنا الى الشكل رقم ٩ الذي يتكون . برعم -نسبائه الى الآله المرسومة في الشكل رقم (٨) ، من اجراء مشابهه الجحيم بشكل مماثل ، وان تكن بأطوال أقل .

(٣) يدعنا هذا على الظن بأن التقب الصغير في الفصحة قد يكون في واقع الأمر شمسه .

(٤) فعني الكلمة نفسها في الأثيوبيه الشيء نفسه ، كما نعرف كذلك على الكلمة دأنها في الكلمة اليونانية كالاموس Kalamos ، تلك التي تعني الأمر نفسه ، وكذلك تفعل الكلمة اللاتينية Calamus ، وان يكن من العسير أن نعرف عليها في الكلمة الفرنسية Chalumeau (شبابه) ، التي اشتقت مع ذلك من الكلمة اللاتينية السابقة Calamus . ومع ذلك فان معنى هذه الكلمة ، في الفرنسية ، يقتصر على المعنى البدئي الذي كان لها في اللغات الأولى .

(٥) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٠) .

الفصل الرابع
عَنْ النَّسَبِ وَالْبُلْغَانِ

ينبشنا اسم هذه الآلة الموسيقية أنها ، هي ، ماندولين البلفار(١) ، وتكشف الزخارف التي تزدحم بها والتي حملت بها عن أصلها . وتعرف فيها ، كذلك ، على ميل الآسيويين الجانح نحو النرف والزخرف حتى في الأشياء التي لا تتطلب ذلك ككسرا ، وسوف لا نلزم أنفسنا بأن نشرح بالتفصيل كل الزخارف التي حملت هذه الآلة بها ، إذ يمكن التعرف عليها في الرسم ، على أن نعرف مقدما أن كل ما هو أبيض في الرسم مصنوع من صدف اللؤلؤ ، وأن كل الزخارف التي منلت بالنقط قد أحدثت بطرف قطعة مدببة من حديد ، محييه بالنار . وأن أسنان الذئب التي تبدو باللون الأسود ، حول المشمة ، هي من خشب سانت لوسى ، كما لابد أن نعرف أن طرف النجلك مأخوذ من العاج ، وكذلك جاءت قمة رهوس العصافير .

والطنبور البلفارى هو أصغر ما عرفنا من اصناف الطنابير طرا
إذ لا يبلغ ارتفاعه أكثر من ٥٧٨ مم فى كل امتداده . أما الجزء المجوف من الصندوف فلا يتجاوز طوله ١٨٩ مم على ١١٥ مم فى أقصى اتساع له ، و ٣٤ مم فى أقل هذا الاتساع ، فى حين يبلغ عمقه نحو ٦٢ مم .

وتصنع قصعته ، فيما بدا لنا ، وكما هو الحال فى الطنبور الشرقى ، من تحفه واحدة من خشب اللردار وإن تكن أكثر تعرقا ، ومع ذلك فإن بعض من ينبغى أن يكونوا أكثر منا معرفة به قد وجدوا أن هذا الخشب شبيه بذلك الذى يطلق عليه اسم خشب الأزدرخت (وهو شجر زينة) ، وهو يعيل قليلا نحو الاحمرار ، كما أنه خفيف النقل وبه دوائر مركزية تدور من حول المركز ، يشاصدها المرء بالغة الوضوح فى هذا الطنبور .

وتتكون المشمة كذلك من ثلاثة ألواح من خشب الصنوبر ، يشغل

أحدھا الجزء الأكبر من سطح هذه المشددة ويمتد حتى اندماج أسفل فصبة
العتق 1 . بالتفرع (٢) الذى يشكل أعلى الجزء الطولى من القصبة (٣) كما
هو الحال فى الطنبور الشرقى ، الذى يحيل اليه فيما يختص بتفاصيل
المقبض ، أما اللوحان الأخيران من المشددة فيملآن بقية سطح هذه المشددة .
مما يقلل من حجم الفراغ المشتمل بين وبر الفوس ومحيط المنحنى الممتد
بين منتصف ارتفاع هذه المشددة نفسها وأسفلها .

ولسنا بقادرين على أن نقدم فكرة أكثر دقة عن شكل جسم هذه الآلة
الابقولنا انها تشبه هرما ثلاثيا منمدا لم يترك من أسطحه الثلاثة مستويا
سوى سطح واحد ، فى حين دور السطحان الأخيران ، وبصفة خاصة سطح
القاعدة ، وكذلك زاوية الضلع المقابل للوجه المسطح ، وهو سطح المشددة ،
وان تكن ، حتى هذه ، قد حدثت بمضى الشئ ، ويكون السطحان الأخيران
وكذا الزاوية المدورة التى للقاعدة ، مع الضلع المقابل لسطح المشددة ، الجزء
المعذب ، أو قصبة الطنبور البلقارى .

وقد صنعت عتق وبنجارك هذه الآلة من قطعة واحدة من خشب العيقب
المطعم بصمغ اللؤلؤ . أما الفرس فهى كذلك من الخشب نفسه ، وان تكن
الأنف من خشب الأكاجية . وتتكون الفرس من سبع عقدات أو لفات من ورن
من النحاس الأصفر ، مضغوطة بشدة حول البنجارك على مسافة ٧ ملليمترات
فوق الأنف . والفرس هنا قريبة الشبه بمنيلتها فى الطنبور الشرقى مع
مراعاة كافة النسب . أما الأوتاد (أو العصافير) فمن خشب الليمون ،
وهى تشبه ، من ناحية الشكل ، أوتاد الآلات الموسيقية الأخرى من هذا
النوع .

وليس للطنبور البلقارى سوى ثلاثة عشر ملمسا ، جاءت على شكل

أوتار من ممي الحيوان . وفد. سحيت الفسه الأولى بأربع لغات . وضدت السبعة الأخرى بثلاث لغات حول العنق . ولا يزيد عدد هذه الأوتار عن أربعة . أولها من النحاس الأصفر . أما الثلاثة الباقية فس الصلب . ولا فحلت هذه الأوتار سوى نغمتين متباينتين . وثلاثة من هذه الأوتار « متساويات » أى تدخل في « المتساوى » . فى حين تصدر النغمة الرباعية عن وتر واحد . وتوقع هذه الأوتار بواسطة ريشة العرف (٤) .

مثال على الائتلاف النغمى للطنبور البلقارى



وهكذا لا تستطيع أوتار هذه الآلة ان تعطينا سوى سلميّن من النغمات المتباينة . يتكون كل منهما من أربع عشرة نغمة ، بما فى ذلك نغمة البدء (على المثال) .

مساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها
من كل وتر من أوتار الطنبور البلقارى



الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA . الشكل رقم (٨) .
- (٢) انظر اللوحة AA . الشكل رقم (٩) .
- (٣) شرحه .
- (٤) انظر اللوحة نفسها . الشكل رقم (١٠) .

الفصل پنجم

عن الطنبوری البزركانی

المبحث الأول

عن الطنبور البزرك^(١) ، عن شكله .
عن أجزاءه ، وعن زخارفه

يعنى كلمة بزرك فى اللغة الفارسيه : الكبير ، وهكذا فان كلمة طنبور بزرك تعنى ماندولين كبير . وقد تعنى كلمة الطنبور الكبير التركى . على غرار كلمة الماندولين الكبير الفارسى ، الماندولين الكبير التركى .

وتأخذ هذه الآلة الموسيقية ، على نحو ما ، موضعا وسطا بين الطنبور السابق ، فهو أقل بساطة من الطنبور الشرقى ، أو الماندولين الشرقى ، ولكنه ، كذلك ، أقل تعقيدا من الطنبور الكبير التركى ، وأقل زخرفا من الطنبور البلغارى . وليس للأخير سوى أربعة أوتاد (عصفار) وثلاثة عشر ملمسا . وللطنبور الشرقى خمسة أوتاد وعدد مماثل من الأوتار ، وله كذلك عشرون ملمسا . أما الطنبور البزرك فله ستة أوتاد (عصفار) وعدد مماثل من الأوتار بالإضافة الى سبعة وثلاثين ملمسا . وشكل الطنبور البزرك أكثر انتظاما وأكثر استدارة من شكل الطنبور الشرقى ، لكنه لا يماثل نصف كرة كما هو حال الطنبور التركى . وإنما يشبه نصف ثمرة كمرى .

وتتكون القصعة ، أو الجزء المحبب من الجسم الرنان . من أضلاع ملاصقة بحب قاعدة العنق . على غرار أضلاع الطنبور الكبير التركى ، لكن أضلاعه أكبر ضيقا عند أطرافها ، وأكثر اتساعا عند نحو الربع من ارتفاعها . وهى تختلف فى ذلك عن أضلاع الطنبور الكبير التركى ، التى تبلغ أكبر اتساع لها عند مركز تقوسها^(٢) . وهى تختلف عنها كذلك من حيث العدد ، فبدلا من الأحد عشر ضلعا التى لهذا الأخير ، لا توجد سوى

عشرة أضلع في البروك ، وجميع بالميل ثمانية من أطرافها الدنيا وينتلقى أيضا أسفل القصعة ، في النقطة التي يمر بها خط ينزل رأسيا ، باتجاه مسار قصبه العنق الممندة من الخلف حتى أسفل ، وإن يكن هذا التلقى لا ينفصل قط بذيل الفرس ، كما هو الحال في أضلع الطنبور الكبير التركي التسعة ، أما الضلعان الآخران اللذان تحمل عليهما المشدة ، من الجهتين ، فيمضيان ، ناحية الأطراف بينما يردادان اتساعا ، وأما الضلعان السفليان فبلتقيان أحدهما بالآخر بحسب مركز التحام الأضلع الثمانية الأول ، ويكتسبان عند هذا الموضع بذيل الفرس ، وهو بالغ العصر .

ويكون العنق من جزئين : القصبة III ، والقاعدة B ، ونشكل القصبة قطعة واحدة مع البنجاك ، صنعت من خشب الكسناء ، وننتهي ، من أسفل ، بزاوية في a حين ندخل في المقرع الذي صنعه القاعدة بـ 1 من c حيث توجد فتحتها ، وحسب B حيث تكون قممتها ، وهكذا تمتد القاعدة بـ 1 من a حتى c من الخارج ، على الأقل ، إذ يحمل أنها تمتد لأكثر من ذلك في داخل الجسم الرنان ، وهو هذا الامتداد ، الذي ينهي في شكل منحنى ، تتلاصق أطراف الأضلاع .

ويصنع كل من الجسم الرنان والفرس من خشب الصنوبر ، أما رافعة الأوتار فمن خشب السرو ، وكذلك جاءت قاعدة العنق ، وتصنع أربع من العصافير من خشب الليمون ، أما العصفورتان الأخريان وهما أكبرهما انخفاضا من ناحية الأمام ، فنصنعان من خشب سانت لوسي ، وينتهي طرف كل رأس من هذه العصافير بزر صغير من العاج ، أما الأوتار فهي معدنية : ثلاثة منها ، وهي التي تقع إلى اليمين ، من الصلب ، أما الثلاثة الأخرى ، الواقعة إلى اليسار ، فقد جاءت من النحاس الأصفر .

وتتكون مشدة الطنبور البروك ، كما هو الحال في مشدة الطنبور

الشرقي ، من ثلاثة الواح صغيرة من خشب الصنوبر ، وأكبر هذه الألواح هو ، كذلك ، أوسطها ، وهو يشغل كل طول الوسط . ويمد الى ما وراء التفرع والتحام قصبة العنق بقاعدته ، ونرى عند الخطوط الفاصلة بين هذا اللوح واللوحين الصغيرين ، اللذين يشكلان كل منهما ، نهاية لاتساع المشدة ، من الجانبين ، شبكة من الأبنوس ، توجد بالقرب منها ، الى اليمين والى الشمال ، نقاط سوداء احدثت بواسطة طرف قطعة حديد محماة فى النار ، وصنعت بشكل يكاد يكون سطحيا ، وتوجد نقاط مشابهة حول المشدة ، قريبا من الحواف ، تعتمد كل واحدة منها عن الأخرى بنحو ٢٠ مم . وتوجد كذلك على المشدة زخارف ، تتكون بدورها من نقاط سوداء توجد وسطها مصائح مسنديرة من صدف اللؤلؤ ، وتوجد فوق هذه المشدة ، كما هو الحال فى مشدة الطنبور الشرقي ، قطع صغيرة تشكل ما يشبه أقلاما ملصقة ، تشكل ملابس اضافية ، وينحصر الفرق فى هذا بين هاتين الآلتين الموسيقيتين فى أنه توجد فوق الأخيرة (البزرك) ستة ملابس ، فى الوقت الذى لا يوجد فيه فى الطنبور الشرقي سوى خمسة منها .

ولسبنا نجسد ضرورة تدفعا لأن نستوعى الأنظار الى أن الزخارف الصدفية لا توجد هنا الا فوق المشدة ، كما هو الحال فى الطنبور الكبير التركي ، فى حين أننا لا نراها فى الطنبور الشرقي الا فوق العنق ، ذلك أن الشرقيين ، برغم تشبههم الشديد بعاداتهم ، لحد يبلغ مرتبة الوسوسة ، وحتى فى أدق التفاصيل ، فاننا على غير يقين من أنهم يولون أهمية كبيرة لمثل هذه الأنواع من الزخارف ، وعلى ذلك فلسوف تكون مضيعة للوقت أن نتوقف كثيرا عند هذه الملاحظة .

وهناك نقطة اتفاق أخرى تربط بين الطنبور البزرك والطنبور الشرقي ، لا نظنها أكبر أهمية من سابقتها ، وهى أن خافضة الأوتار ، فى كلا الآلتين

الموسيقيتين ، تؤخذ من وتر من معنى الحيوان ، مع فرق لا بد من الإشارة إليه ، وهو أنها لا تتكون في الطنبور الشرقي الا من خمس لفات ، في حين تبلغ سبع لفات في الطنبور البزرك .

واذ تستطيع كل هذه المقابلات أن تقدم فكرة دقيقة ، بالقدر الكافي ، عن شكل هذه الآلة ، فليس علينا ، بعد ، الا أن نصف أبعاده ، والنسب القائمة بين أجزائه .

الهوامش :

- (١) كتبناها بزرك ، وليس بوزورك ، حتى نتوافق مع الهجاء الفارسي (والترجمة بتصرف يقتضيه النقل الى العربية) .
- (٢) انظر اللوحة .

المبحث الثانى عن أطوال الطنبور البزوك وعن النسب القائمة بين أجزائه

يبلغ الامتداد الكلى لطول هذه الآلة الموسيقية مترا ٤٩ مم ، ويشتمل العنق وحده على امتداد طوله ٧٢٤ مم ، أما الجسم الرنان فيشكل الجزء الباقي، ويبلغ طوله ٣٢٥ مم .

ويبلغ طول المشدة ، مقيسة ابتداء من رافعة الأوتار وحتى الموضع الذى تنتهى اليه الحلية المثلثة الشكل ، المصنوعة من صلف اللؤلؤ ، والتى توجد فوق العنق ، ٤٤٢ مم ، فى حين يبلغ أقصى اتساع لها ، وهو الذى يوجد أسفل الفرس بقليل ١٨٢ مم ، ويبلغ عمق الصندوق نحو ١٠٨ من المليمترات . أما اضلاع القصعة فيبلغ أقصى عرض لأى منها اربعة وثلاثين مليمترا .

وهنا نجد لزاما علينا أن نلزم الصمت ازاء بقية التفاصيل حتى نجنب القراء ملال قحولتها ، واذا كنا قد قمنا من قبل بسرد هذه التفاصيل بخصوص الآلات الموسيقية السابقة ، فقد كان القصد من وراء ذلك ألا نهمل شيئا فيما يتصل بالفن والذوق والمهارة التى صنعت بها الآلات الشرقية ، ولكننا نعتقد ، حين لا يكون ثمة جديد تجدر الإشارة اليه ، فى اطار هذه الاعتبارات أن الواجب يقتضى منا أن نختصر من الأوصاف التى نسوقها أكثر فاكثرا .

المبحث الثالث عن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية وعن مساحة نغماتها

يقوم الائتلاف النغمي للطنبور البزرك على نفس المبدأ الذى يقوم عليه هذا الائتلاف فى الطنبور الشرقى ، وبرغم أن هذه الآلة قد زودت بأوتار ستة فإنها لا تصدر سوى ثلاث نغمات متباينة ، وإن تكن قد جاءت على تريب مفاير لمثيلاتها فى الطنبور الشرقى ، فالنغمة الأشد خفوتا (غلظه) تقع الى اليمين ، أى فى الموضع الذى تحتله أدق الأوتار (أحدها) فى آلات الكمان عندنا ، وتصدر هذه النغمة عن وتر واحد مصنوع من الصلب ، أما النغمة الثانية ، أو نغمة الوسط ، وهى الحماسية فوق الأولى ، فتصدر عن طريق وترين من الصلب ، فى المتساوى ، ويقعان الى يسار الوتر السابق ، وأما النغمة الثالثة ، وهى رباعية النغمة الخفيفة أو الغليظة ، أو فى طبقة تحت النغمة الثانية ، فنصدر عن طريق أوتار ثلاثة ، صنعت من النحاس الأصفر ، فى المتساوى ، وتقع هذه الى اليسار من الوترين السابقين ، على النحو الذى نستطيع أن نراه فى المثال الآتى :

مثال



وتصدر عن كل وتر ، عن طريق الملامس التى تقسم العنق ، وتلك التى ألصقت بالمشمة ، واحدة من نغمات هذا الائتلاف النغمى ، يمكنها مع التدرج ، أن تكون سلسلة من أنغام متصاعدة .

وحيث أن الملامس التي توجد فوق المشددة لا نمتد الى الأوتار الثلاثة الأولى التي من النحاس الأصفر والواقعة الى اليسار والدخلة في المتساوي . وحيث لا تستطيع هذه الأوتار أن تحمل الا على التسعة عشر ملمسا المصنوعه من أوتار من معى الحيوان ، والتي تقسم العنق ، فلا يمكن أن ينتج عن ذلك الا سلسلة من عشرين نغمة ، تدخل ضمنها نغمة الفراغ أو نغمة البدء .

أما الأوتار الثلاثة التي من الصلب ، والتي دوزن أحدها في الخماسية تحت الآخرين ، وفي الرباعية تحت الثلاثة الأولى ، فبخلاف أن هذه الأوتار تستطيع كالأوتار السابقة أن تحمل على ملامس العنق ، فانها تمتد أو تتسع كذلك الى ما فوق الملامس الستة المضافة الى المشددة ، وبالتالي فانها تنتج سلسلتين من الأنغام تزيد كل منهما بخمس نغمات عن المجموعة الأولى - أي أن نغمات كل سلسلة منها تبلغ خمسا وعشرين نغمة .

مساحة وتباين النغمات التي يصورها القطبوز الجوزك



الهوامش :

(١) نحصل على هذه النغمات الخمس الأخيرة ، التي تصدر عن الوتر المزدوج الثاني ، وعن الوتر الأوحد ، عن طريق الملامس القلمية الشكل ، والتي أضيفت على مشددة هذه الآلة .

الفصل السادس

عَسَىٰ أَن يَكُونَ لَكُمْ آيَةٌ ۖ إِن كُنْتُمْ

هذا الماندولين، فيما يبدو، مصنوعة مصفرة للطنبور البرك . ولهذا السبب ، على وجه الترجيح ، فقد أطلق عليه اسم الطنبور البفلمه . وهو ما يعنى الماندولين الطفل أو الصغير ، فى مقابل الاسم الذى يطلق على الماندولين السابق ، الذى يشار اليه باسم الطنبور البرك أى الماندولين الكبير . .

وفى واقع الأمر ، فإن الطنبور البفلمة لا يبدو ، من النظرة الأولى ، مختلفا عن الطنبور البرك الا فى صغر أطواله التى لا تبلغ قط نسبة الثلث من أطوال البرك ، وعلى نحو قريب من ذلك فإن أحدهما يشبه الآخر لدرجة كبيرة ، سواء فى شكله أو فى الزخارف التى يتحلل بها ، فالقصة والمشددة والعنق والمصافير ورافعة الأوتار قد صنعت ، كل منها هنا وهناك ، على نحو متماثل تماما ، وبالتالى فإننا نحيل الى الوصف الذى قدمناه عن هذه الأجزاء . عهد حديثنا عن الطنبور البرك ، وسنقصر حديثنا هنا عن الأمور التى تميز الآلة الموسيقية ، موضوع حديثنا .

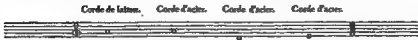
تتكون قصة الطنبور البفلمة(٢) من سبعة أضلاع ، نظى خمسة منها نحو الأطراف ، وهى تأخذ تدريجيا فى الضيق ، وهذه الأضلاع مصنوعة من نوع من خشب الرند ، تنتثر عليه حبوب ناعمة وملساء بالقدر الكافى ، أما الضلعان الآخران فيمضيان ، وهما يزدادان عرضا ، عكس الأضلاع الخمسة الأولى ، نحو الأطراف ويمضيان ، الواحد منهما الى الآخر ، من أسفل أما الضلع الأخير فى كل وجه ، أى تلك الأضلاع التى نهض فوقها المشددة فمصنوعة من خشب الزان ، فى حين تصنع قاعدة العنق من خشب الكستناء ، أما القصبة فمن خشب الصنوبر ، ويتقاسم امتداد هذين الجزئين أربعة عشر ملمسا ، هى عقدات من أوتار مأخوذة من معى الحيوان ، على غرار ملابس كل آلات الماندولين الشرقية . وأما المصافير فمن خشب القرانية ، وقد سويت

ينصل وليس عن طريق المخرطة . وإن نكتن الفرس ، والأنف ، وطرف
البنجك ، وقمة رؤوس العصافير ، قد جاءت من العاج . وتشكل خافضة
الأوتار من حلقة تتكون من عشر لفات ، ضمت بشدة ، مصنوعة من ونر من
نحاس أصفر رفيع للغاية . أما الألواح الخشبية الثلاثة التي تشكل المشدة ،
فلا تملأ ، كما هو الحال في الطنبور البزرك ، كل امتداد الآلة في عرضها ،
بشكل تام ، إذ ينتهي الجزء الباقى من المشدة . من كل ناحية ، وهو يميل
إلى الهبوط . بدءاً من الموضع الذى يأخذ فيه المنحنى البضاوى فى التراجع ،
ليتخذ حينئذ شكلاً مستديراً وهو يمشى إلى أسفل ، ينتهى بقطعة صغيرة من
نصل خشبي أملس . ومن جهة أخرى فإن الفرس منقطة للغاية . وهى
مصنوعة من خشب الصنوبر . ويبلغ عدد الأوتار أربعة ، ويصنع الأول من
الجانب الأيسر ، من النحاس الأصفر ، أما الأوتار الثلاثة الأخرى فقد صنعت
من الصلب (٣) .

ويعد الائتلاف النغمى لهذه الآلة مقلوب نظيره فى الطنبور البزرك ،
إذ نجد النغمات فى الآلة الأخيرة - إذا ما نظرنا إليها باعتبارها إنغمات
الرئيسية ل مقام ما - على نحو تكون فيه نغمة القرار فى الحفيض ، وتكون النغمة
المسيطرة والنغمة التى تحتها فى الجهير أو الحساد ، أما الائتلاف النغمى فى
آلتنا هذه فيأخذ وضعاً عكسياً ، إذ تكون نغمة القرار فى الجهير ، فى حين
تأتى النغمة المسيطرة ، وتلك التى تحتها ، فى الحفيض أو الفليظ .

مشال

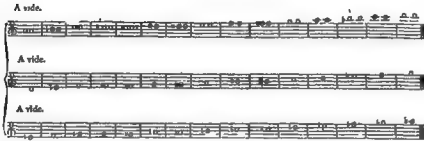
على الائتلاف النغمى فى آلة الطنبور البقلمة



واذ ينقسم كل وتر بفعل الأربعة عشر ملمسا التي في العنق ، فان بمقدوره أن يعطي خمس عشرة نغمة متباينة ، بما في ذلك نغمة البدء ، الأمر الذي يعطينا السلاسل أو المجموعات النغمية الآتية :

مساحة وتباين النغمات

التي يمكن أن يحدثها الطنبور البغللة



الهوامش :

(١) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٢) .

(٢) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٣) .

(٣) يقارن لابورد Laborde هذه الآلة بآلة السيوري sewuri ، وإن كنا لم نسمع قط في مصر أحدا يشير إلى آلة بهذا الاسم ، ومع ذلك فمن المرجح ، طبقا لما يقوله هذا المؤلف في دراسته عن الموسيقى أن تكون السيوري هذه هي نفسها الآلة الموسيقية التي وصفناها تحت اسم الطنبور البزرك ، فيما عدا أن البزرك تنزود بخمسة أوتار من الصلب ، وتر سادس من النحاس الأصفر . وفي الوقت ذاته فإن الآلة التي يسميها لابورد البغللة أو الطنبور قليلة الشبه بالآلة التي نحن بصدد الحديث عنها ، كما يبين من الرسم الذي قدمه عنها في دراسته عن الموسيقى ، ويختلف الوصف الذي يقدمه عنها ، كثيرا ، عن الوصف الذي نورد له هنا ، إذ يقول :

« إن للبغللة أو الطنبور ، على وجه التقريب ، الشكل نفسه الذي للسيوري ، وإن تكن أصغر منها حجما ، ولا تحمل سوى أوتار ثلاثة : اثنان منها من الصلب ، والثالث وحده من النحاس الأصفر ، وقد ربطت حول العنق أوتار من ممى الحيوان ، وحتى تكون النغمات الصادرة عنها أكثر جهرارة أو حدة فإنها توضع بالريشة ، وعادة ما يضني العازف عليها أثناء عزفه ، وقد صنع جسمها من خشب رقيق ، أما المشد فلا يكاد يكون بها انحناء على الإطلاق ، وأما الصافير فلا توجد ، جميعها ، على جانب العنق ، إذ يوجد بعض منها فوق هذا العنق » .

الفصل السابع

عَنْ الْأَعْمَشِ عَنْ الزُّوِّي "١"
أَوَ الْكِمَانِ الْيُونَنِي

المبحث الأول

حول اسم هذه الآلة

أخذ العرب عن الفرس اسم كمانجة (كمنجة) . ويتركب هذا الاسم في الفارسية من **كمان** بمعنى قوس و **گاه** ، التي ينبغي لنا أن نلفظها **جياه** . ومعنى الموضع أو المكان . وهي كلمة أو اسم تعنى عندهم ما تعنيه عبارة الآلة الموسيقية ذات القوس . أى ذات **الكمان** . ذلك أن الفرس يحددون شيئا ما بالإشارة فقط إلى وظيفته أو إلى طريقة استعمالهم إياه . وهكذا نراهم يقولون على سبيل المثال موضع الشمعة بدلا من أن يقولوا الشمعدان، أو يقولون موضع النوم بدلا من أن يذكروا السرير . الخ . وكلمة كمانجة ملحقة بالصفة رومي . التي تعنى يوناني . لها في العربية المعنى نفسه لكلمة الكمان اليوناني . أو كما نقول بالفرنسية *Viole grecque*

ولعل العرب قد أساءوا نطق كلمة **كمان** **گاه** (أو : **كمان جياه**) ، إذا كانوا قد شاءوا أن يحتفظوا لها بهجائها الأصلية (٢) . إذ أن حرف الكاف الذي يعطى ، في الفارسية ، نفس الرنة التي تأخذها الجيم غير المعطشة **g** ، تقريبا . يلفظ في العربية كافا . ولكنهم ، كي يحتفظوا للكلمة بلفظها الفارسي . فد أحلوا الجيم في موضع الكاف (٣) . وهو حرف يقابل في بعض البلدان (العربية) حرف **g** عند الايطاليين (الجيم المعطشة) وفي بلدان أخرى ينطق هذا الحرف نفسه جافا (أى غير معطش كما نلفظه نحن) ، مما جعلهم يكتبونها **كمانجة** (بالجيم المعطشة أو غير المعطشة حسب المنطقة) وليس **كمان گاه** أو **كمانكة** .

الهوامش :

- (١) كلمة الكمابجة الرومي تعني الكماني اليوناني . انظر اللوحة AA ، الشكل رقم ١٤ .
- (٢) ومع ذلك فهناك فرق طفيف . اذ تلفظ الكاف الفارسية مثل حرف الـ & الجامة عندنا مع شيء من اللبونة ، على نحو لفظنا نحن للمقطعين grua ، و guia .
- (٣) تلفظ الجيم العربية في سوريا واليمن *éjé* (أي جيما معطشة)، ولكنها تلفظ في القاهرة ، ويكاد يتم ذلك في كل أرجاء مصر ، جيما غير معطشة على غرار *gué* أو *guié* (عندنا) .

البحث الثاني

حول شكل الكمانجة الرومي او الكمان اليوناني

شبه آله الكمان الاوسط هذه ، كيرا ، تلك الآله الموسيقية التي عرفناها منذ رمى ليس بالبعيد ، في فرنسا وإيطاليا ، باسم كمان العشاق *viole d'amour* . ولعل هذه الآله الموسيقية قد جاءتنا عن طريق هؤلاء اليونانيين .

ولقد شاهدنا « كمنجات رومية » من أحجام مختلفة ، بعضها كبير الحجم بالغ الضخامة ، وبعضها الآخر من أحجام أقل ، وينتمي بعض هذه الآلات لنوع بدأ لنا بالغ القدم ، في حين بدأ لنا أن البعض الآخر ينتمي الى أشكال أكثر حداثة ، وإن كنا لم نلاحظ أن القوم يفرقون بعض هذه الأشكال عن بعضها الآخر ، بأن يمنحوا كلا منها اسما خاصا ، أو أنهم دوزنوها بشكل مخالف حينما يتباين أحجامها ، لكننا على يقين من أننا قد عرفنا على أن المعيار النغمي يختلف فيما بينها . وهو الشيء نفسه على وجه التقريب في النظام الموسيقي عند العرب حيث أن مقاماً ، لا يفترض أن تتغير طبيعته ، طالما قد ظل قريب نغماته على حاله .

وتفح الكمنجة الرومي ، المرسومة في اللوحة AA (١) موقعا وسطا بين آلة الكمان *violon* ، وبين الحماسية أو آلة الالـتو *Alto* ، إذ لا تختلف عن الآلة الأخيرة ، بصفة أساسية ، الا في الطريقة التي دوزنت بها .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة ، الشكل رقم (١٤) .

المبحث الثالث

عن الائتلاف النغمي في الكمانجة الرومي

زودت هذه الآلة باثني عشر وترًا ، ستة منها متحركة وستة أخرى ثوابت ، وقد صنعت الأوتار المتحركة من معى الحيوان ، وهي مشدودة إلى الخارج. فوق العنق ، مارة فوق الفرس ثم تمضى لتربط إلى رافعة الأوتار . على غرار أوتار آلات الكمان لدينا ، أما الأوتار الثوابت فتصنع من النحاس الأصفر ، ولكنها ، بدلا من أن تشد على الأنف وعلى ملمس العنق مثل الأوتار الأخرى ، تمر من أسفل ، من خلال الفراغ الذى يظل قائما بين هذه الأجزاء وقصبة العنق ، حتى يكون بمقدور هذه الأوتار أن ينفذ منه ، وأن تتردد فيه بحرية ، ودون أن تصطلم بالخشب من أية جهة ، ثم تعبر بعد ذلك الفرس عن طريق ثقب صغيرة أحدثت فى سمك هذه الفرس عند نحو منتصف ارتفاعها ، ثم تمضى لتربط فيما تحت رافعة الأوتار ، فى الطرف المقابل للطرف الذى ربطت إليه الأوتار المتحركة ، المصنوعة من معى الحيوان .

ولا يتم العزف إلا على الأوتار المصنوعة من معى الحيوان ، ولا يتم مطلقا على تلك المصنوعة من النحاس الأصفر ، فحتى لو شئنا ذلك لما استطعنا ، فوجود هذه أسفل العنق ، أو تحت الأوتار الأخرى ، قد جعل مثل هذا الأمر شيئا مستحيل الحدوث . وتنحصر فائدة هذه الأوتار المصنوعة من النحاس ، فيما يبدو ، أنها تكرر ترددات ونغمات الأوتار الأخرى . عند العزف على الأوتار الأول .

واليكم الائتلاف النغمي لهذه وتلك من الأوتار .

الفصل الثامن عَنْ آدَمَ الْفَسَّافِ (١)

هـامش :

(١) انظر اللوحة · BB ، الشكل رقم (١) ·

المبحث الاول

حول المعنى الحقيقى لاسم القانون عند اطلاقه على آلة
موسيقية • الغرض المبدئى للآلات التى يشار اليها
بهذا الاسم • كيفية استخدام بطليموس لهذا
النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونيّات

من غير المرجح أن يكون لكلمة قانون فى العربية ، أصل مغاير لكلمة
kanón اليونانية ، فلهذه الكلمة ونلك ، فى اللفتين ، نفس المعنى
أو المدلول ، فهما تعنيان ، هنا وهناك ، النمط ، النموذج ، القاعدة ،
الوزن ، وفى بعض الأحيان تؤخذ هذه الكلمة بمعنى القانون ، التعريفة ،
الثمن الثابت أو المحدد ، معدل الثمن للسلع المختلفة التى تباع فى السوق ،
ومع ذلك فلا يمكن الافتراض بأن من الممكن أن نستخدم فى هذه المعانى
الآخرة للإشارة الى آلة موسيقية •

ومن جهة أخرى فإن شكل شبه المنحرف الذى ينخذه القانون المصرى ،
وهذا العدد الذى لا نهاية له من الخطوط النسبية التى يتكون منها سطحه
الواقع بين الضلعين المتوازيين ، والذى شئت الأوتار عليه ، يدل ، فيما يبدو ،
وعلى العكس ، على أن هذه الآلة كان من شأنها ، فى الأصل ، أن تستخدم
قاعدة ، أو بالأحرى سلمة نسبية أو قياسية ، لكى تقارن على أساسها
الأطوال المختلفة للأوتار ، حتى نقيم - على هذا الأساس - ونحدد العلاقات
المتباينة للنغمات ، ولكى تستخدم (هذه الآلة) فى نهاية المطاف نمط
أو نموذجاً لكل الآلات الوترية • وفى واقع الأمر ، فقد كانت هذه الآلة
تستخدم فيما مضى ، فى مصر ، لهذا الغرض بالذات ، على يد المصريين •

وقد استخدم بطليموس ، الموسيقى والعالم الرياضى ، والذي ولد فى
نقراطيس فى الدلتا ، وترعرع فى بيلوز (تل الفرما أو بالوطة) ، فى القرن
الثانى من العصر المسيحى ، آلة من هذا النوع ، لتكون برهانا أو قياسا
لصحة العلاقات الهارمونية للنغمات ، عن طريق (ضبط) طول الأوتار .
وفى الواقع فأننا نجد لبطليموس هذا رسما للقانون فى دراسته عن
الهارمونيّات *Traité des Harmoniques* ، ص ٥٢٣ ، من المخطوطة
اليونانية المحفوظة فى المكتبة *Bibliothèque Impériale* تحت رقم
٢٤٥٧ ، وفوق الجانب من الرسم ، الذى يفترض أن الأوتار قد ربطت فيه
نقرأ هذه الكلمات *basis canon* أى قاعدة القانون ، مما يدل بوضوح على
أن اسم قانون ، فى اللغة العربية ، وكذلك اسم *kanon* ، فى اليونانية ،
ومدلولهما واحد ، لم يطلقا فى الأصل على الآلة التى نحن بصدد الحديث عنها
الا بمعنى قاعدة ، وزن ، نمط ، نموذج ، وأن الاستخدام المبثى لهذه الآلة
كان للمقارنة بين أطوال ونسب الأوتار الى بعضها البعض (فى آلة وترية ما)
وكذلك لتحديد العلاقات المختلفة بين النغمات ، وهو الأمر الذى ينظر اليه
العرب ، حتى اليوم ، باعتباره لب النظام الموسيقى وجوهره ، وعلينا أن
نستعيد الى الأذهان ، أن نظامهم الموسيقى ، طبقا لاعترايف مؤلفيهم ، وهو
ما سبق أن أشرنا اليه فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى
مصر* قد جاء محاكاة للنظام الموسيقى لدى الاغريق .

المبحث الثاني

عن هوية او اصل القانون الاصل ، او القانون
الانموذج الذى صنعت على غرار آلات القانون
الأخرى - حول التشابه القائم بين رسم آلة قانون
محفورة فوق الآثار المصرية القديمة والقانون وحيد
الوتر الذى ابتكره بطليموس - رأى جديد حول
اصل الآلة الموسيقية وحيدة الوتر

لا بد انه قد كانت هناك بالضرورة ، بخلاف القانون الذى نحن بصدد
آلة قياسية ، أخرى تعد مقياسا موسيقيا على نحو ما ، أو كانت - حتى
يكون حديثنا موسيقيا صرفا - تستخدم قانونا مبدئيا ، وفى واقع الأمر فقد
كانت هناك القيثارة وحيدة الوتر ، وهى بدورها آلة قانون ، كانت وظيفتها
تقتصر على تقسيم وقياس الوتر ، الى كل من أجزائه الرنانة ، على قدر
ما تسطيع نغمة هذا الجزء من الأجزاء الرنانة للوتر أن تكون نغمة رئيسية ،
مقدرة ومميزة عن نغمات الأجزاء الرنانة الأخرى ، وحتى يتم التعبير
بواسطة طول الجزء الرنان - عن العلاقة بين النغمة التى يحدثها أى من
هذه الأجزاء . والنغمة التى تصدر عن الوتر ككل .

كذلك كانت القيثارة وحيدة الوتر ، التى عرفت منذ أقدم العصور
باعتبارها الانموذج الأول للنظام الموسيقى ، تستخدم دوما لتبيان التقسيم
الهارمونى للوتر ، ولهذا كان بطليموس يطلق عليها اسم مونوكوردوس قانون
(أى القانون وحيد الوتر) - ونجد رسما لهذه الآلة ، قريب الشبه برسم
قانون بطليموس الذى سبق أن تحدثنا عنه ، والذى يتخذ شكل شبه
المنحرف ، وذلك فى المخطوطة اليونانية نفسها : دراسة فى الهارمونيات ،

التي ذكرناها في المبحث الأول .

وثمة ملاحظة مثيرة للفضول ، ومن الطريف والمهم أن نقدمها هنا ، وهي أن القانون المونوكورد لبطليموس ، يشبه تمام الشبه شكلا يراه المرء محفورا بين النقوش والرسوم الرمزية التي تزين المباني الأثرية القديمة في مصر ، وهو الشكل الذي يبدو في بعض الأحيان مزودا بوتر (عصفورة) واحد ، ويبدو في أحيان أخرى مزودا بوترين ، ويتحدث لابورد في مقالته عن الموسيقى ، المجلد الأول ص ٢٩١ - ٢٩٢ ، عن آلة موسيقية شبيهة بتلك التي نقلت من هليوبوليس في مصر إلى روما ، في عهد أغسطس ، والتي يعتقد أنها أقيمت في عهد سيزوستريس ، قبل حرب طروادة بنحو أربعة قرون . ولهذه الآلة ، على النحو الذي رسمت عليه ، في دراسة لابورد عن الموسيقى التي سبقت الإشارة إليها ، وتران ، لكننا لم نجد بين الآلات الموسيقية التي تفحصناها باهتمام ، سواء بين نقوش المسلات في الأقصر والكرنك وهليوبوليس ، أو في نقوش مبان أثرية أخرى مثل المقابر والمعابد والتوابيت ٠٠٠ الخ ، لم نجد آلة واحدة يشتمل منها أثر محسوس للأوتار التي لا بد أنها كانت مزودة بها ، وتلفعنا الأمانة والإخلاص اللذان التزمنا بهما كواجب نحرص عليه عند ملاحظة كل ما نورده هنا ، لأن نبوح بمثل هذا الاعتراف .

ومع ذلك ، فإذا كان هذا الشكل ، وهذا أمر مرجح للغاية ، هو صورة لآلة موسيقية كانت تستخدم في مصر القديمة ، وإذا ما كان ما ظنناه أوتادا هي أوتاد بالفعل ، وإذا كانت توجد بالتالي من بين هذه الأشياء آلات وحيدة الوتر ، أي ذات وتر واحد ، وآلات أخرى مزدوجة الوتر ، أي ذات وترين فسيكون من الطبيعي للغاية أن نظن أنه ، في بلد لا تحيد العادات والتقاليد فيها أو تميل ، أقل ميل ، إلا فيما ندر ، وبمشقة بالغة ، قد أمكن الاحتفاظ

بالآلات وحيدة الوتر ، حتى عصر بطليموس . بالشكل الذى كان لها فى
العصور بآله القدم . وبصفة خاصة اذا ما كاتب آلات القانون قد حظيت
باهتمام المصريين لها بشكل دينى ، ويبدو الأمور كلها نملن عن ذلك
فوضعت فى عداد الرموز والشعارات المقدسه التى شمل الجزء الاكبر من
نفوسهم الهيروغليفيه ، وبمعنى آخر فان من العسير علينا الا نصدق كل ذلك
اذا ما تأملنا هذه الأنواع من الآلات الموسيقيه المنفوشة ، كما تبدو فوق
المعابد وفوق كل المنشآت الدينية للمصريين القدماء ، حيث نجدها فى
غالبية الاحيان ، فى مشاهد تمثل الطقوس الدينية لهذا الشعب ، وفضلا
عن ذلك ، فطبقا لرواية الكاهن المصرى الذى نقل الينا أفلاطون ، فى حوارته
تيمائوس . لقاء مع سولون ، وطبقا لما لاحظناه نحن أنفسنا ، فان القوم فى
مصر لم يكونوا ليهملوا قط . نقش أى شئ قد تكون له فائدة ما ، ويستحق
بالنالى أن تخلد ذكره فوق المبانى . وقد شاهدنا هذه الآثار وهى تزخر
برسوم تمثل حفلات العبادة الدينية ، وبالرموز والاستعارات المقدسة
وأعمال الزراعة ، ومارين الرياضة ، وممارسات الفن . ومما لم التاريف ،
والمعارك ، والألعاب ... الخ .

المبحث الثالث

المعنى المجازى والرمزى الذى يلحقه المصريون القدماء.
برسمهم الاشكال المختلفة للقانون - التطبيقات
العملية التى قامت بها هذه الشعوب ، وشعوب كثيرة
اخرى قديمة ، وظام بها فلاسفة كثيرون من الاغريق .
القدماء من بعدهم ، بهذه الأنواع من الآلات الموسيقية
للتدليل على الهارمونية الكونية والالهية - دوافع
المعنى الرمزى الذى يلحق برسم او تمثيل القانون

على نحو ما حظى القانون ثلاثى الأوبار ، او قياره عطارده القديمة ذات
الأوبار الثلاثة ، بالنبجىل والتقدیس باعتبارها رمزا للفصول الثلاثة^(١) التى
نقتسم السنة فى مصر ، فقد أمكن القانون ذو الوترين أن يكون كذلك رمزا
لنهار والليل ، أو لنصفى السنة ، اللذين تنتقل الشمس خلال كل منهما
من مدار لآخر ، وهو ما كان الاقدمون يسمون عنه كذلك بالحكاية الرمزية
لبروزربین ، الذى كان يقضى ستة أشهر (فى الصام) فى جحیم بلونون
(وهو الوقت الذى تأخذ الشمس فيه ، أو بالأحرى الأرض ، فى الانتقال
من خط الاستواء الى مدار الجدى ثم فى العودة من هذا المدار الى خط
الاستواء) ، وستة أشهر أخرى على الأرض مع أمه خبریس (وهو الوقت الذى
نستفرقه الشمس فى الانتقال من خط الاستواء الى مدار السرطان والعودة
من هذا المدار الى خط الاستواء) . وبمعنى آخر ، فحين يفكر المرء أن
المصريين القدماء (فى رواية أفلاطون وبلوتارخى) سعيا منهم الى توحيد كل
المعارف الانسانية ، فى رابطة عامة ، والى أن يكونوا منها جميعا نظاما

واحدا ، تستطيع فيه كل معرفة من هذه المعارف أن تكنسب وضوحا أكبر مدى وأكبر اتساعا ، ما ان يشملها نور تالق الآخرين ، وحين يستدعى الى ذاكرته العناية الدوب والموسوسة التي كانوا يتخذونها في أن يربطوا كل شيء ، الى مبدأ واحد ووحيد ، وفي ألا يدعوا - لتفلت - أيا من الروابط المشتركة للعلوم والفنون ، أو تلك التي يمكن أن تكون لها فيما بينها ، سواء أكانوا ينظرون الى هذه العلاقات باعتبارها علاقات طبيعية أو مباشرة ، أو كانوا ينظرون اليها كوحى يستوحونه من العبقرية المجارية لهذه المصور المتأخرة ، فإن عليه أن يستنتج أن الآلة الموسيقية وحيدة الور ، باعتبارها النمط المبدئي لنظام الهارمونية الموسيقية كله ، قد أمكنها أن تصبح ، عن طريق السائل ، رمزا لنظام الهارمونية الكوبية والفلكية على إطلاقه ، بل كاد الأمر يصبح شيئا راسخا ، حتى أن أفلاطون وقيتاغورت ، اللذين نهلا فلسفتيهما من مدرسة الكهان في مصر القديمة ، واللذين وسعا هنا وطورا معارفهما ، كانا على يقين كذلك بأن المبادئ الأساسية للموسيقى ، ذات صلة فربى ومصاهرة بمبادئ الفلك ، حتى بلغ بهما الأمر أن ظنا أن المرء يصبح أكثر مقدرة على أن يفهمك بنجاح عند دراسته لهذا العلم الأخير اذا ما كان قد استحوذ جيدا على العلم الأول . ومع ذلك ، فحتى لا تنسب اليها فكرة مماثلة ، تبدو بلا ريب مجافية للعقل ، وخرافية ، لكتير من الناس ، وبصفة خاصة لأولئك الذين يستبقون علم الموسيقى داخل الحدود الضيقة ، التي سجنته الجهالة والممارسة النمطية بين جدرانها حتى اليوم ، فسموف ننقل حرفيا نصا مترا للانتباه من الكتاب السابع من **جمهورية أفلاطون** ، حيث يدور الحديث حول الروابط التي كانت تقوم بين الموسيقى والفلك ، وحول المعونة التي يستطيع أى امرئ أن يحصل عليها من مبادئ أول هذين العلمين كى يستدل أو يستوثق من الباطنى .

يدور الحوار بين سقراط وجلاوكوس حول العلوم التى يرى من الاوفق
أن يتقبلها فى الجمهورية ، فيضع سقراط الموسيقى فى عداد هذه العلوم .
ويجعلنا القليل الذى نقتبسه من هذه الحوارية أن نحكم بسهولة على الباقي :
« سقراط : ولكن . أى نوع من هذه العلوم التى تناسبنا بالضرورة ،
تستطيع أن تذكره ؟

جلاوكوس : لا سمعنى الذاكرة قط الآن .
سقراط : ومع ذلك فإن الآلهة تقدم لنا أنواعا كثيرة من هذه العلوم
وليس نوعا واحدا .

جلاوكوس : وما هى هذه الأنواع ؟
سقراط : أولا هناك من هذه الأنواع ذلك الفن الذى يحاكي الفلك
ويمثله فى الأهمية ؟

جلاوكوس : فما هو إذن ؟
سقراط : فكما أن الميون قد خلقت كي تراقب النجوم (الفلك) ،
فيبدو أن الأذن قد جاءت على نحو نستطيع منه أن تلتقط الحركات
الهارمونية ! ولهذا يظن الفيثاغوريون أن هذين العلمين (الفلك والموسيقى)
توأمان . وهو أمر نقر به ، نحن كذلك ، .

وأنا على يقين من أن الناس كانوا يقرنون ، منذ زمان لا نعيه
الذاكرة ، بين الهارمونية الكونية (الالهية) والهارمونية الموسيقية ، وأنهم
كانوا يقيمون مقابلات بين الكواكب السبعة والأنعام السبعة
للموسيقى(١) ، وأنهم قد متلوا الفصول باوتار القيثارة ، بالإضافة الى
ما يخبرنا به أفلاطون هنا ، وهو الذى كان يستمد آراءه الفلسفية من

المصريين . وكل ذلك يخول لنا أن نعتقد أن الآلة الموسيقية ، وحيطة
الوتر ، التي شاهدناها بين الرموز المقدسة المرسومة فوق المعابد القديمة
فى مصر العليا ، كانت تستخدم هناك ، ليس كألة موسيقية وحسب ،
وانما كذلك كرمز لهارمونية حركة الكون ولتقلبات الفصول الدورية ،
والمسافات الخاصة بالكواكب والنجوم فيما بينها ، إذ أن لكل الألفاظ
والرموز غرضاً واحداً . هو أن تبسط وأن تخلد المعرفة بقوانين الطبيعة ،
عن طريق دراسة دائمة ومتعمقة ، ويفصل ملاحظات مستمرة . وفى إطار
هذه العلاقة المزدوجة ، ولا يحق لأحد أن يشك فى ذلك ، كان فيثاغورث
يطلب قصداً إلى تلاميذه أن يعودوا دون انقطاع إلى القيثارة وحيطة الوتر ،
ذلك أن الحركة الكونية، طبقاً لرأى هذا التلميذ، لكهان مصر (فيثاغورث)
تشكل تناغماً هارمونياً محسوساً هو من شأن الموسيقى ، كذلك فعل
أساس هذا المبدأ نفسه قال باناكاس Panacmus ، الفياسوف
الفيثاغورثي ، منذ ذلك الحين (٢) ، أن واجب الموسيقى ، ليس فقط أن تنظم
النغمات فيما بينها ، وانما كذلك أن تدرس وأن تتابع قوانين الهارمونية ،
فى كل ما تضمنه الطبيعة .

الهوامش :

(١) استمرت عادة المقابلة أو الربط بين النغمات الموسيقية والهارمونية الكونية والكواكب بين الموسيقيين الاغريق واللاتين ، ونجد لها كذلك بعض أثر عند بداية القرن الثامن من العصر المسيحي (التاريخ الميلادي) .

(٢) واليك ما يورده لنا في هذا الصدد أريستيد كانتليان في دراسته عن الموسيقى :
" édit et Melbomius in 4e, Amestelodami, 1652
الكتاب الأول . ص ٢ ، ٣ . حيث نقرأ هذا النص الذي يسترعى الانتباه :
« غير أنها (أى الموسيقى) الفن الوحيد الذى يتفق ، كما نقول باختصار - مع كل أمر فيه امتداد ، وكذلك تلون مع كل وقت : نارة باضاءها على الروح زينة التناسق (الهارمونية) ، وتارة بتشكيلها الجسم وفقاً للنغمات الرقيقة ، حيث أنها ملائمة كذلك للصبيبة . ومن أجل ذلك فإنها تعتبر صالحة من واقع منحها . ومع مرور العمر فإنها تمنح طلاوة تارة لنفمة الكلام ، وتارة للحديث بأسره في اختصار . »

وعلى ذلك فإنها تفسر للمتقدمين في العمر طبيعة وحدات النغم واختلافات (النغمات) المتوافقة ، حقاً إنها لتوضح تماماً الهارمونية (التناسق) التي توجد بذاتها في جميع الأجسام ، وكذلك - وهو أمر فائق العظمة فائق الكمال - الهارمونية التي تتعلق بالروح ، والتي من العسير أن يدرك كنهها أحد من البشر : إنها تملك أن تمد الأفراد والجماعات بالقدرة على التفكير . من أجل ذلك السبب فإن موعة الرجل الحكيم باناكلاس الفيناغورى ، بالنسبة لى ، شاهد مقدس ، فهو الذى قال ان الغرض من الموسيقى ليس فقط تأليف فنون الصوت ، ولكن كل ماتحتويه الطبيعة في مجالها : ما تجمعه وتؤلف بينه وتنظمه .

حقاً ان هذا سوف يوضح فيما هو آت عند حديثنا هنالك عن الخطبة « (عن اللاتينية)

المبحث الرابع حول الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التي ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية

يولد فينا التماثل الباعث على الدهشة ، والذي يقدمه الشكل ، سواء شكل القانون وحيد الوتر لبطليموس ، أو شكل القانون الذي وجدناه منعوشا على المباني القيدية في مصر ، وكذلك شكل الآلات الموسيقية الشرقية ، التي نعرف اليوم باسم كمنجة أو فيارة - يولد لدينا أفكارا أخرى تكشف لنا - ان كاس هذه الأفكار صحيحة ، مسرة تقدم أوتطور الابتكارات التي أدت الى ظهور عابيه الآلات الونزيه .

واذا نظرنا الى هذا التماثل بأعباره دليلا لا يرقى اليه الشك على الأصل المشترك لهذه الأنواع المختلفة من الآلات ، فان كل سي، نجعلنا ، أكر فأكسر ، على يقين بأن الآلات الأخرى قد ابتكرت محاكاة للآلة وحدة الوتر ، ثم اكتسبت هذه الآلات الأخرى ، بفعل التوسع والسجاء في استخدام هذه الآلة ، اكتمالا ، أصبح - حين أدى الى إهمال الآلة المبدئية والمجادلات الفلسفية التي كرسنها - متبعا لذلك القس الباطل ، والسافه والشاذ ، والذي أطلق عليه ، عن غير جدارة ، اسم موسيقى ، مهما نكن علاقته بهذا العلم واهيه - فبمجرد أن بدأ الموسيقيون يضيفون الى آلة القانون أوتارا جديدة ، وعديدة ، أخذت هذه الآلة - بدلا من أن بفصر استعمالها على قياس أطوال الأوتار ونحديد العلاقات الهارمونية بين النغمات ولحسم اختيار أى منها - تستخدم فى المبلودى ، والنطريب الذى كان حتى ذلك الوقت - فبصا بدا - لا ينسب ، ولا ينبغى أن ينسب ،

الا للصوت البشرى . الآله الطبيعية الوحيد المادرة على تقديم مفساد
معبرة . بشكل حقيقى . ومينة بأن شدة انشائها . وان ميس شخاف
قلوبنا . وبالتالي فانها وحدها الصالحة للفناء والمهياة له . ولعد كان
الاعريق الاقدمون . وبصفة خاصة أهالى لاليدىونيا ، لكى يحولوا دون
حدوث انحلال أو فساد مماثل — يمانعون بفسوة بالغة اولئك الذين كان
ما ينكرونه من بدع فى الموسيقى يؤدى الى تغيير المسار النافع والحقيقى
للقينات — الفوانين . باستخدامهم اياها فى مجال ما كان ينبغي أن يظهر
الى حيز الوجود . فى هذه القرون المتأخرة . ليس لانه وليد ابتكار لا يحظى
بأى ترحيب . وانما بسبب ما يوجد وراءه من نروه وطيش يعننان على
الضحك لمجافساتهما كل ما هو سليم من عمل وذوق واحساس . ولعله لم
يكن يسمح . فى هذه الفترة كذلك . بعدم المضى حتى نهاية الشوط فى
المحاولات الأولى التى كان القوم يسعون بها لتحقيق المباحج التى نفرينا
اليوم . ولابد أن كان لهذه الدوافع عندئذ . ولدوافع أخرى . كثيرة بلا
جدال . نجهلها نحن . القدر الكافى من القوة . حتى يؤدى الى تفرير . أو
انزال عقاب شائن . باولئك الذين يتجاسرون على اضافة أوار جديدة الى
القينارة . لكن الأمر الموثوق به للنضاية . أن المطاعن الرئيسية التى
كانت تعاب على المذنبين . فى هذه الحالة . أنهم يخرقون القوانين .
ويفسدون التقاليد باتلافهم للموسيقى .

ومن المرجح أن يكون القانون متعدد الأوار الذى على هيئة شبيه
منحرف . قد أوحى كذلك بظهور أنواع جديدة من آلات موسيقية مماثلة
له مثل السنطير أو السنطور . عند الشرقيين المحدثين . ومثل آلات
البسالترىون والسنطير (النيماتون) والهارب القديم . وقد أوحى الأخير
بدوره بفكرة الهارب (القينار) الحديث [البيانو الصغير] والبيانو

القياسى ، والبيانو الحديث لدينا • وهكذا يحدث فى غالبية الأحيان ، أن
يؤدى اكتشاف مفيد ، كان اللجوء اليه فى البداية أمرا طبيعيا للغاية وبالع
البساطة ، الى اسحداث مخترعات أكثر تكلفا وأشد تعقيدا ، وتؤدى هذه
بدورها الى اكتشافات تعقيداتا أشد ، لافعل إلا أن تتلف الفن ، يدلا
من أن تسهم فى تطويره واكتماله ، بالاضافة الى ما تسببه من حيرة
وارباك ، بفعل آلاف الصعوبات والعقبات الى لا جدوى ولا نفع منها ،
بقدر ما هى صيبانية طائشة ، ويمكننا أن نقول الشئ ذاته عن الأنواع
الأخرى من الآلات الموسيقية ، فقد كان شكل تلك فى البداية بالغ
البساطة ، كما كان استخدامها أمرا طبيعيا للغاية ، على النحو الذى
ذكرناه فى مبحثنا حول الأنواع المختلفة والأسماء المختلفة للآلات
الموسيقية ، التى يلاحظها المرء بين النقوش التى تزدان بها المباني الأثرية
القديمة فى مصر* •

المبحث الخامس

عن الشكل العام ، وعن الأطوال الرئيسية للقانون عند المصريين المعدلين

سبق لنا القول بأن آلة القانون تأخذ ، عند المصريين ، هيئة شبه منحرف^(١) ، فلا يبقى علينا إلا أن نضيف هنا ، حول هذه النقطة ، أن شبه المنحرف هذا ينتهى ، من ناحية اليمين ، بالجانب D الذى يفضى الى زاوية قائمة بفعل واحد من أطرافه على القاعدة Et ، وبفعل الطرف الآخر على القمة St ، وينتهى يسارا ، شبه المنحرف هذا ، بزاوية حادة ، أى أن خط الجانب الأيمن D يرتفع رأسيا من القاعدة الى القمة ، فى حين أن خط الجانب الأيسر s يعلو معها بميل أو انحراف . وسوف يؤدي إيرادنا لأطوال هذه الخطوط ، التى سنقوم بوصفها ، الى تقديم فكرة دقيقة حول شكل هذه الآلة الموسيقية .

يبلغ طول خط القمة ، حين نفترض ابتداءه عند الطرف العلوى للبنجاك C ، ونطيل منه على نحو يوازى قمة المشدة حتى نبلغ طرف هذا الجزء من الآلة t ، من الناحية اليمنى ٣٢٥ مم ، ومع ذلك فحين نحذف من هذا الامتداد ٦٦ مم تنتمى الى البنجاك ، الذى يشكل فى كل امتداده تنوعا خارج جسم الآلة الموسيقية ، وهو الأمر الذى تسهل ملاحظته فى الجزء g من الشكل ٢ ، الذى يمثل شكلا جانبيا (بروفييل) للقانون ، وعندما لا نقيس الخط من القمة الا من فوق المشدة ، فإن يبلغ طول هذا الخط سوى ٣٦٤ سم ، وبرغم هذا ، فحيث أن المشدة تتجاوز كذلك جسم الآلة بـ ١٩ مم على كل امتداد الجانب الأيمن D ، وهو الأمر الذى لم

نستطع أن نجعل منه شيئا ملموسا الا فى الشكل الجانبى (البروفيل) (٢) لهذه الآلة ، فقد لا يكون بمقدورنا أن نجتزئ هذه الزيادة ، وأن نقص طول خط القمة ، بالتالى ، الى ٢٤٥ مم .

أما خط القاعدة B ، حين نضمنه عرض خط البنجك EC ، فيبلغ امتداده ٩٥٣ مم ، فإذا استبعدنا الجزء EC من هذا الطول الذى ينتسب الى البنجك (٣) ، والذى يبلغ نتوؤه فى هذا الموضع ٩٢ مم ، فإن هذا الخط يتقلص الى ٨٦١ مم ، فإذا ما اجتزأنا ، كذلك ، الجزء C من هذا الطول ، أى تلك التسمية عشر ملليمتر التى تتجاوز بها مشددة التناغم جسم الآلة . كما سبق أن استرعينا الانتباه ، فلن يتبقى ، طولا لخط القاعدة ، سوى ٨٤٢ مم .

وأما عن الخط الذى يشكل نهاية سطح الآلة من الجهة اليمنى ، سواء قسناه من فوق المشددة أو من فوق الجزء الذى يكون أسفل القانون ، فإن طوله فى الحالتين يظل هو نفسه ، بالغا ٣٧٧ مم ، ويبلغ طول الخط المائل الذى يتم السطح من الجانب الأيسر B ، مقيسا من فوق البنجك ٧٥٧ مم ، ولكنه لا يبلغ سوى ٦٨٨ مم ، حين يقاس من أعلى جسم القانون والذى لا يشكل البنجك EC جزءا منه .

فإذا ما عرفنا هذه الأطوال المختلفة ، فلن يتبقى علينا كيما نحصل على محيط صندوق الجسم الرنان ، الا أن نقابل بين الأبعاد الأخيرة التى تجمعت لدينا والتى تبلغ بالنسبة الى خط القمة ٢٤٥ مم ، وبالنسبة لخط القاعدة ٨٤٢ مم ، وبالنسبة للخط الذى يتم السطح من الجانب الأيمن ٣٧٧ مم ، وبالنسبة للخط المائل الذى يشكل نهاية للجانب الأيسر من السطح نفسه ٦٨٨ مم ، أما عن سمك الآلة فهو متساو فى كل امتداد الصندوق ، ويبلغ ٤٧ مم .

المواشي :

- (١) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (١)
- (٢) انظر t.D من اللوحة BB ، الشكل رقم (٢)
- (٣) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (٢)

المبحث السادس حول اجزاء القانون ، والاسم العربى الخاص بكل جزء منها^(١)

هاكم الاجزاء التى تتكون منها آلة القانون :

المشددة أو مشددة التناغم A ، والوصلات E ، وهى تلك السطوح
التي تغطى عمق الآلة من جهاتها الأربع ، وأسفل الجسم الرنان ، والبنجاك
EG والأوتاد h ، والأوتار r ، والأنف L ، والفرس v ،
والمسامع o ، ورافعة الأوتار t ، والمفتاح^(٢) ، والملاصق^(٣) ، وريشة
العزف^(٤) .

وفى اللغة العربية يطلق على مشددة التناغم A اسم وجه ، يطلق
على وصلة قمة الآلة اسم قبلة أى المقدمة ، وعلى وصلة الجانب الأيمن اسم
قلب أى الرئيس أو رأس الآلة^(٥) ، ويسمى الجانب المقابل للمشددة أو
الوجه ، أى أسفل الجسم الرنان باسم الظهر^(٦) وهو ما يقابل كلمة le dos
عندنا ، ويشار الى البنجاك EG باسم بيت الملاوى أو المسطرة . أما
الأوتاد h (المصافير) فيشار إليها باسم الملاوية ، وتسمى الكلمة العربية
أوتار ما تعنيه كلمة Cordes عندنا^(٧) ، ويعرف الجزء من الوتر الأكثر
قربا من الفرس باسم جانب الحاد ، أى جانب النفحات الحادة ، أما الجزء
من الوتر الأكثر بعدا من الفرس ، والأقرب من البنجاك ، بالتالى ، فيسمى
جانب الثقيل ، أى جانب النفحات الغليظة .

ويسمى الجزء L باسم أنف أو كرسى ، وهو الجزء الذى نطلق عليه

اسم sillet . أما الفرس ج فهي ما تسميه نحن Chevalet . وأما مسمع وسط المشدة أو الوجه يسمى شمس الوسطاني أى شمس الوسط ، ويسمى شمس التحتاني أو الشمس الدنيا المسمع O الذى يقع فوق المشدة أو الوجه . قرب الزاوية الحادة لشبه المنحرف ، أو على وجه التقريب على مسافة متساوية بين كل من خط القاعدة والخط المائل ، ويسمى مشيدة الأوتار T الحال . أما المفتاح فهو ما تسميه نحن Clef ، وتسمى الملامس باسم الكتبتوان . ويطلق على ريشة العزف اسم الزخمة .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة BB ، الأشكال أرقام : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤
- (٢) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم ٣ .
- (٣) لم يرسم هذا الجزء قط .
- (٤) كذلك لم يرسم هذا الجزء أيضا .
- (٥) وهو جانب رافعة الأوتار T ، انظر الشكلين ١ ، ٢ .
- (٦) الظاهر باللام الشمسية لا القمرية (يتصرف) .
- (٧) والمفرد وتر .

المبحث السابع

الحامات التي صنع منها أو تكون أو زين بها

كل واحد من الأجزاء السابقة

يتكون الوجه A من أجزاء كثيرة مختلفة آن أن نعرف بها ، فبدها من المسطرة أو بيت الملاوى (البنجاك) EC وحتى مسافة ٦٨ مم من الفرس ، يصنع الوجه من قطعة من خشب مصقول ، لونه لون بذور البلوط . وهي تندمج وتلتصق من ثلاثة من جوانبها بشجة أو حزة تشغل الجزء الأكبر من سمك الوصلات ، وهي تسوى أو توازن من أعلى ما يتبقى من السطح الخارجي والعلوى من هذه الوصلات نفسها ، وشكل من حولها ما يشبه اطارا يبلغ سمكه نحو ٧ ملليمترات . أما الجزء الآخر من المشدة ، أو الوجه الذى يحمل فوفه الفرس فتوجد عليه سقيفة شبكية تنقسم الى خمسة مستطيلات ، مكونة من ثمانى قطع ، سبع منها من الخشب الأبيض ، تشكل الجانب الأكبر من السقيفة الملامس أو المساوى للوجه أو المشدة : اثنتان منهن تتصمان الجوانب الصغيرة ، أو أطراف السقيفة ، وأربعة أخريات تقسم هذه السقيفة الشبكية ، أما القطعة التامة ، المشكلة للجانب الآخر من السقيفة والتي تم امتداد المشدة فمن خشب الأكاجة الأبيض ، المشن (أى غير المسوج) ، وهذه السقيفة مكسوة ، فى كل امتدادها بجلد (سمكة) بياض يطلق عليه اسم رقعة (١) ، كما أنها تندمج وتلتصق فوق الوصلات من ثلاثة جوانب ، حيث اصطنعت لهذا الغرض شجة تدخل فيها بكل سمكها ، بحيث تكون فى مستوى بقية المشدة أو الوجه .

وهناك من الشواهد ما يدل على أن هذه السقيفة والجزء الآخر من

المشدة، المصنوع من الخشب ، يتكئسان ويلتصقان فوق عارضة توجد تحتها ، وينبغي لهذه ان تكون محمولة من طرفيها على الجزء المحزوز أو المشجوج في سمك الوصلات ، على الجانبين المتوازيين ، كما أنها تمتد بطول اتصال هاتين القطعتين بالوجه أو المشدة، وبالمثل ، نصنع الوصلات وأسفل الجسم الرنان ، المكون من لوحين من الخشب ، وكذلك الفرس والأنف L من خشب الأكاجيه الأبيض الفشيم (غير المسوح) ، ونلمح في وصلة القاعدة (٢) عند منتصف عرضها ، وعند نحو خمسي طولها بدءاً من ناحية رافعة الأوتار ، ثقباً كاملاً الاستدارة ، يبلغ قطره تسعة مليمترات ، مسدود بالشمع ، وان لم ننبئ ، نحن ، القائمة المرجوة منه ، ومع ذلك يبدو أنه معمول بقصد ما . وتزدان وصلة القبة برسم ملصق من العاج ، أما الوصلات الأخرى فعارية عن أية زينة . وتصنع الأوتاد h والفرس v من خشب أبيض لا يتصف بالجفاف ، أما المسامع أو الشمسات o فمن خشب الأكاجيه الأبيض الفشيم ومن خشب الليمون كذلك ، وأما رافعة الأوتار أو المحال t فهي ذلك الجزء من القطعة الكبيرة من خشب الأكاجيه الأبيض الفشيم الذي يتم أو ينهى السقيفة الشبكية ، ويتجاوز صندوق القانون (٣) . وتصنع الأوتار R من معى الحيوان ، ولا يتفاوت سمك قطرها بشكل ملموس أو بنسبة تسترعى الانتباه ، من قاعدة الآلة الموسيقية الى قممتها ، أى من الفلظ الى الحاد ، أما المفتاح فمن النحاس (٤) كذلك تشكل الملابس أو الكشمتوان من النحاس ، وتكون في بعض الأحيان من الفضة ، وأما ريشة المزف أو الزخمة فعبارة عن فصل صغير من الخشب المصقول .

الهوامش :

- (١) سبق أن شرحنا ماهية هذا المجلد في الفصل الخاص بالعمود .
- (٢) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٣) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٤) انظر الفقرة الأخيرة من المبحث السادس ، وكذا الشكل رقم ٣ .

المبحث الثامن

عن شكل وأبعاد ووظيفة الأجزاء السابقة

يأخذ الجزء الخشبي من الوجه أو مشدة التناغم A شكل معين ، ويبلغ طول خط القمة الموازي للقاعدة تسعة وتسعين ملليمترا ، بما في ذلك الجزء من هذا الخط الواقع تحت الأنف L . أما إذا لم نحسب حسابا إلا لما هو مرئي من هذا الخط فلن يتجاوز طول هذا الخط أكثر من تسعين ملليمترا ، ويصل طول خط القاعدة B . بما في ذلك الجزء منها الموجود تحت الأنف ٦٧٧ مم . فإذا لم نلق بالآلا لما هو مرئي فلن يتجاوز طول هذا الخط ٦٥٥ مم ، أما الخط الذي يرتفع ، بشكل مائل ، والذي تكسوه الأنف فيصل طوله إلى ٦٨٢ مم . أما إذا استبعدنا الأنف من عملية القياس فلن يتجاوز طول هذا الخط المائل ٦٧٧ مم ، وأما الخط D ، من الناحية المقابلة للخط السابق ، والذي يرتفع عموديا من القاعدة إلى القمة فيصل طوله إلى ٣٧٧ مم ، وأما الجزء من الوجه أو مشدة التناغم ، والذي يكون من سقيفة شبكية ، وتلتصق عليه الرقمة ، أي تلك القطعة من جلد سمكة البياض ، والذي يمتد من X إلى T ، مقيسا بشكل مواز للفرس ، فيبلغ طوله بالميل ٣٧٧ مم ، أما حين نقيسه عموديا على الفرس ، أي في الاتجاه الآخر ، فلن يتجاوز طوله ١٦٥ مم . وأما بخصوص الرقمة الملصقة فوق السقيفة فإنها تمتد لمسافة تقرب من تسعة ملليمترات إلى ما وراء السقيفة وفوق المشدة ، وباختصار ، فإن هذه الرقمة تكسو الأطراف الخارجية من جزء المشدة الذي نلتصق - هي - فوقه . وهناك سبع من القطع الخشبية الثماني المكونة للسقيفة ، كما سبق أن نوهنا ، وهي تلك المصنوعة من الخشب الأبيض ، لا يتجاوز عرض سطحها سوى ثلاثة عشر ملليمترا ، في حين لا يبلغ سمكها

الخمسنة من المليمترات ، أما القطعة البامنه (من هذه السفيفة) ، وهى من خشب الاكاجة الأبيض القشيم ، فيصل عرض سطحها الى ٢٨ سم ولا يتجاوز سمكها نسمة مليمترات . ويبلغ طول كل من المستطيلات الخمسة ، والتي تكونها الفراغات الواقعة بين أجزاء السفيفة الشبكية ١١٣ سم ويصل عرضه الى ٥٧ سم . وتحمل الكعوب أو أقدام الفرس فوق الجلد الذى يكسو الفراغ الخالى أو الأجوف ، ويبلغ عدد هذه الكعوب خمسة ، وهو نفس عدد المستطيلات المجوفة التى للسفيفة ، ولهذا السبب فان الجلد الذى يكسو هذه المستطيلات يستجيب بشكل محسوس لضغط هذه الكعوب ، الأمر الذى أحدث آثار تجويف أسهل كل واحد منها .

أما الوصلات ، أو جوانب أو اسطح القانون ، فلها - فى ارتفاعها - نفس السمك الذى لجسم هذه الآلة الموسيقية ، والذى وجدناه يبلغ من قبل نحو ٤٧ سم (١) ، ويتساوى طولها مع امتداد وجه الجسم الرنان الذى ننتسب هذه الوصلات اليه ، ولذلك فاننا نحيل الى القرنين الاخيرين من المبحث الخامس حيث ذكرنا كل هذه الأبعاد بالتفصيل ، عند حديثنا عن محيط القانون ، ونكتفى هنا بأن نضيف الى ذلك أن هذه الوصلات ، فى كل طرف من أطرافها ، تندمج ببعضها البعض بفعل الشججات (فى جانب) والأطراف الناتئة (فى الجانب الآخر) ، وأن سمكها ، فى موضع الالتحام ، وحده ، يكون أكبر بقليل عما هو عليه فى بعضها الآخر ، وفى الوقت نفسه ، فاننا اذا حكمنا على ما نراه منه ، فان بمقدورنا أن نستنتج أن هذا السمك يبلغ من ١٨ الى ٢٠ سم على الأقل ، بل يكاد يصل الى أكثر من ذلك .

ويتخذ أسفل الجسم الرنان ، وهو الذى لم يستحق منا عناية أن نتوقف عنده ، والذى لا نراه كذلك فى الرسم ، شكل المعين كذلك . وقد سبق لنا أن قدمنا أبعاد هذا الجزء فى الفقرة قبل الأخيرة من المبحث

الخامس ، ولذلك فنحن نحيل إليها لم يشاء الوقوف على هذه التفاصيل .
وقد شذب اللوحان الخشبيان اللذان يصنعان السطح السفلى ، بعناية .
ويلتصق كل منهما إلى الآخر ، في كل امتداد اتصالهما ببعضهما البعض .
عن طريق قضيب من الخشب . ربطا إليه بواسطة أوتاد دائرية مصنوعة
بدورها من خشب الأكاجه الأبيض غير المشذب ، وقد خرطت هذه الأوتاد
وشدبت بحيث أصبحت في مستوى هذا السطح . وقد أدمجت الألواح .
وكذلك قضيب الخشب الذي يدعمها من الداخل في داخل شجة أحدثت
فوق الوصلات كيما نستقبلها في كل سمكها ، وهي مبيتة كذلك بفعل
أوتاد شبيهة بالأوليات ، عززت أو انشبت في سمك الوصلات ، بحيث
لا يتبقى شيء مرئي من هذه الوصلات ، فوق هذا السطح ، سوى الجزء غير
المشجوج ، والذي يشكل ، من حول ، وفوق هذا السطح نفسه ، ما يشبه
اطارا يصل سمكه من ٥ إلى ٦ مم ، وهو شبيه بالإطار الذي يلتف حول
الوجه أو مشدة التناغم .

أما المسطرة أو بيت الملاوى فئاته كلية ، في كل امتدادها ، كما رأينا
- ولابد - في الشكل رقم (٢) ، وينحني هذا الجزء من الآلة الموسيقية .
مشكلا زاوية حادة ، مع وصلة الجانب المائل الذي يلتصق به هذا الجزء .
وفوق ذلك ، فهناك ثلاثة فصوص صغيرة ، مثلثة الزوايا ، ومصنوعة من
خشب أبيض . تدعم هذا الجزء ونبتة من أسفل ، وقد أدمج أو سمر كل
واحد من هذه الفصوص في سمك الوصلات ، ويعتمد كل واحد من هذه
الفصوص ثلاثية الزوايا على زميله بمقدار ٢٤٤ مم . ويوجد الأول منها على
مسافة ٥٤ مم من الطرف العلوى لهذه المسطرة أو بيت الملاوى ، ويبلغ
طول الواحد منها ٥٩ سم بسمك يبلغ ١٠ ملليمترات ، أما الامتداد الطولى
لهذا الجزء من أجزاء الآلة الموسيقية فيبلغ ٧٥٧ مم . كما رأينا في المبحث

شجرات عبيمه تقابلها أو نوافقها في الأنف . وهي تدخل في هذه الشجرات ، عند نزولها من الأوتاد . بانحراف ، لتدخل بعد ذلك فوق امتداد كل سطح الوجه أو المشدة ، وبشكل مواز للقاعدة بدلا من خروجها من الأنف ، وحسب الحال أو رافعه الأوتار . بعد أن تكون قد مرت كذلك بالفرس ، داخل هوات صغيرة احدثت فيها بقصد استقبال هذه الأوتار ، وعندما تصل هذه الأوتار الى المجال γ . الواقع عند طرف الجانب الأيمن من القانون ، D . فإن كل واحد منها يمر بواحد من القيوب الخمسة والسبعين التي احدثت فيها . وهي القيوب التي تصطف ثلاثة ثلاثة ، في شكل مدب ، ويربط على نحو مشابه للطريقة التي تربط بها أوتار الحيتار عندما ، ويشتمل الفرق الوحيد في الحالتين ، في أنهم يجدلون الاطراف الزائدة من الأوتار بدلا من أن يصنعوا منها حلقة بسيطة . ويتكون كل من الأوتار الاثني عشر الاوليات من ثلاثة خيوط ، ومبادل سيكها سيك الوتر الثاني من الوزريات الغليظة (نفمة لا) . أما الواحد والعشرون وتسمى التالية فأكبر دقة أي أنها أرق من ذلك بمقدار النصف ، في حين يكون الاثنى عشر وترا الى تليها ، أكبر من هذه رقة ، وتكون بفيه الأوتار من الزير* . وتسمى هذه مستدقة في ثخونها ، بشكل غير محسوس ، كلما اقتربت - هي - من قمة الآلة الموسيقية .

ويوجد الأنف L موازيا للمستطرة أو بيت الملاوي . وله شكل منشور مائل خماسي الزوايا ، غير منتظم . طوله ٦٩٥ مم ، في حين أن عرض سطحه الملصق بوجه الآلة أو مشدة بناغمها ، والذي يشكل نهاية لقاعدة هذا الأنف ، ستة عشر ملليمترا ، وهو بشكل زاوية مستقيمة مع

شجرات عبيمه تقابلها أو نوافقها في الأنف . وهي تدخل في هذه الشجرات ، عند نزولها من الأوتاد . بانحراف ، لتدخل بعد ذلك فوق امتداد كل سطح الوجه أو المشدة ، وبشكل مواز للقاعدة بدلا من خروجها من الأنف ، وحسب الحال أو رافعه الأوتار . بعد أن تكون قد مرت كذلك بالفرس ، داخل هوات صغيرة احدثت فيها بقصد استقبال هذه الأوتار ، وعندما تصل هذه الأوتار الى المجال γ ، الواقع عند طرف الجانب الأيمن من القانون ، D ، فإن كل واحد منها يمر بواحد من القيوب المسسة والسبعين التي احدث فيها ، وهي القيوب التي تصطف ثلاثة ثلاثة ، في شكل مدب ، ويربط على نحو مشابه للطريقة التي تربط بها أوتار الحيتار عندما ، ويشتمل الفرق الوحيد في الحالتين ، في أنهم يجدلون الأطراف الزائدة من الأوتار بدلا من أن يصنعوا منها حلقة بسيطة ، ويتكون كل من الأوتار الاثني عشر الاوليات من ثلاثة خيوط ، ومبادل سيكها سلك الوتر الثاني من الوتريات الغليظة (نفمة لا) . أما الواحد والعشرون وتسمى التالية فأكبر دقة أي أنها أرق من ذلك بمقدار النصف ، في حين يكون الاثنا عشر وترا الى تليها ، أكبر من هذه رقة ، وتكون بفيه الأوتار من الزير* . وتسمى هذه مستدقة في ثخونها ، بشكل غير محسوس ، كلما اقتربت - هي - من قمة الآلة الموسيقية .

ويوجد الأنف L موازيا للمستطرة أو بيت الملاوي . وله شكل منشور مائل خماسي الزوايا ، غير منتظم ، طوله ٦٩٥ مم ، في حين أن عرض سطحه الملصق بوجه الآلة أو مشدة بناغمها ، والذي يشكل نهاية لقاعدة هذا الأنف ، ستة عشر ملليمترا ، وهو بشكل زاوية مستقيمة مع

وجه هذا الأنف نفسه (وللأنف وجوه خمسة كما رأينا) المتاخم لجانب المشددة ، ويرتفع عموديا ، بكل امتداده ، ليصل ارتفاعه الى ١٨ مم . أما الوجه من الأنف الذى يشكل نهاية لقمته فيوصل عرضه الى ثمانية ملليمترات . ونوجد فوق هذا الوجه خمس وسبعون شجة أو فجوة يبلغ عمق الواحدة منهن سبعة ملليمترات . ووظيفة هذه الفجوات أن تستقبل الأوتار . وأما الوجه الخامس للوجه السابق ، والذى يستدير من ناحية الأوتاد ، فينحني يميل . ويصل عرضه الى ستة عشر ملليمترا ، فى حين يبلغ عرض الوجه الخامس (من وجوه الأنف) . وهو العمودى على قاعدة هذا الأنف . ثمانية ملليمترات . وتتوزع الخمس وسبعون شجة أو فجوة ، ثلاثا ثلاثة . مشكلة خطوطا يميل كل واحد منها بعض الشيء ، بالنسبة لاتجاه الأنف ، وبشكل موافق - بدرجة أكر - لاجساء المشد . بحيث تشكل الأوتار عند دخولها هذه الفجوات يميل ، زاوية منفرجه مع الجزء من طولها المنحد من الأوتاد حتى الأنف . بحيث تنعرض هذه الأوتار عند دخولها الى الفجوات أو خروجها منها ، لضغط من الأنف ، يفرض أنه يسهم فى الحيلولة دون انزلاقها أو ارتخائها . وتبتعد كل واحدة من الفجوات الثلاث ، عن زميلتها بمقدار ثلاثة ملليمترات ، ويفصل بين كل مجموعة من هذه الفجوات ، فراغ يبلغ خمسة عشر ملليمترا .

والفرس H عبارة عن منشور ثلاثى غير منتظم . ينهض فوق خمسة أقدام أو كموب بكل طوله . الذى يكون موازيا لعرض المشددة . ويمتد فى جزء كبير من هذا البعد . وتتخذ كل قدم أو كمب هيئة حذع هرمى رباعى الزوايا ، قواعد موازية . مكسورة زواياه المسطحة مع ارتفاع هذا الجزء الهرمى . ويبلغ طول الجزء العلوى من هذه الفرس ٣٧٠ مم . ويميل سطح قاعدة المنشور الى الاستدارة بعض الشيء . ويبلغ عرضه قريبا من قاعدته

أحد عشر ملليمترًا ، أما سطح المنشور المواجه للمحال أو رافعة الأوتار فيكون عموديا على سطح القاعدة ، ويصل عرضه الى ثلاثة عشر ملليمترًا ٠٠ الخ ، وأما السطح أو الجانب المقابل لهذا ، والذي يستدير ناخية بيت الملاوي ، فينعني يميل فوق سطح القاعدة ، ويبلغ عرضه أربعة عشر ملليمترًا^(٤) ، ولكعوب الفرس عند قمتها سمك يتناسب مع سطح قاعدة المنشور ، ولا تشكل هذه الكعوب ، على نحو ما ، سوى امتداد أو توغل له في العنق ، ولذلك يتخذ اتجاه سطح جوانبها السابقة واللاحقة ، على وجه التقريب ، الاتجاه نفسه الذي تأخذه جوانب المنشور ، عدا أنها مجوفة بعض الشيء عند القمة^(٥) . ونمتد أسطح جوانب الأقدام الهرمية أو الكعوب ، الموازية لقاعدة القانون وقمته ، الى مسافة ٢٠ مم ، أما تلك التي تأخذ اتجاه المنشور فلا تمتد لأكثر من ١٥ مم ، وتباعد كل واحدة من هذه الأقدام أو الكعوب عن زميلتها بـ ٤٧ مم ، أو على نحو قريب من ذلك مع زيادة أو نقص طفيفين ، ذلك أننا نجد اختلافات طفيفة بين الفراغات التي تفصل بين بعضهن وتلك التي تفصل بين بعضهن الآخر ، وإن لم يكن هذا الاختلاف ليمضى لأكثر من ملليمتر واحد ، أما القدم أو الكعب القريبة من قمة الآلة الموسيقية فتبتعد عنها بـ ٤٧ مم ، وأما تلك الأشد اقترابا من القاعدة ، فلا يزيد بعدها عن هذه القاعدة ، بأكثر من ٣٦ مم .

ومن جهة أخرى فإن المسامع أو الشمسبات ه هي فتحات أو ثقوب واسعة بعض الشيء أحدثت فوق مشدة الجسم الرنان ، بقصد تهينة اتصال بين الهواء الخارجى ، فى حالة التردد التى يكون عليها بفعل طنين الأوتار ، وبين الهواء المحتوى داخل اتساع الآلة ، بقصد أن تكتسب رنة الأوتار مدى أكبر ، وقوة أشد ، حين يؤدى تردد الهواء الى تحريك كل الأجزاء المرنة من الجسم الرنان فيجعلها بدورها تطن ، ويبلغ عدد هذه الشمسبات اثنتين ،

كبرائها تنحو الى الاستدارة ، أما الأخرى فشكل رباعي الزوايا . غير منتظم ، يكاد يشبه فصل الرمح ، بمعنى أن زاويتي الطرفين العلوى والسفلى حادثان متقابلتان ، وغير متساويتين ، في حين تكون الزاويسان المنفرجتان اللتان لجانبى هذا الشكل الرباعى متساويتين ، وتصنع الزاوية المحورية الموجودة عند منتصف المشدة من قطعة واحدة من خشب الليمون ، وهى مسننة فى كل محيطها ، وتحيط بها دائرة صنعت فيما يبدو من خشب الأكاجية ، وهذه الدائرة التى استحدثت كى تسوى أو تلامس أو توازن سطح المشدة ، تلتصق بسمك لوحة هذه المشدة نفسها ، ولا يكاد يبلغ قطرها أكثر من ثلاثة ملليمترات ، وأما محيطها فلا يزيد عن أربعىة وسبعين ملليمترا ، وعلى هذه الدائرة تلتصق النجمة (أو النجمة) التى تشكل السمسم أو الشمسية ، وتتكون هذه النجمة المصنوعة من خشب الليمون : أولا ، من دائرة يبلغ عرض حافتها ٤ ملليمترات ويصل محيطها الى ٧١ مم ، ثم من مثلثين منقوشين متناظرين ، يشكل اتحادهما شكلا (نجمة) سداسيا ذا زوايا ناتئة ، وله عدد مماثل من زوايا داخلية ، تنقسم بواسطة انصاف أقطار تبدأ من مركز الدائرة ، وعند مركز هذه الدائرة نفسها ، يوجد شكل سداسى مماثل للشكل الأول ، وان يكن بالغ الاستواء ، ولن ندخل فى التفاصيل الدقيقة حول التقسيمات الصغيرة الأخرى لهذه النجمة ، وبمقدورنا أن نراها فى الشكل الذى جاء رسمها فيه ، وعلى نحو بالغ الدقة . أما الشمسية الصغيرة ، التى لها شكل فصل الرمح ، فقد جاءت كذلك من قطعة واحدة من خشب الليمون خرطت بشكل مسنن وتبتمد هذه من الشمسية الأولى على اليسار ناحية الزاوية الحادة بـ ١٨٩ مم . لتكون ، على وجه التقريب ، على مسافة مساوية مع بيت الملاوى أو المسطرة . وأكبر الزاويتين الحادثتين لهذه الشمسية ، هى تلك التى تتجه قمتها نحو

زاوية المشدة ، ويبلغ طول كل ضلع من ضلعيها ، وحتى قمة الزاوية المنفرجة نحو ٩٩ م ، أما الزاوية الحادة المناظرة ، والتي بدأ قمتها ناحية الشمس الكبيرة ، فأقل في حدنها من الأولى ، ويبلغ طول كل من ضلعيها ، حتى قمة الزاوية المنفرجة التي يفضى كل منهما إليها ، بالمثل ، خمسة وثلاثين مليمترًا ، ويبلغ (محيط) هذه الشمس ، مقيسة من خط نأخذها من قمة الزاوية الأكبر حدة حتى قمة الزاوية الأخرى المناظرة ، والتي هي أقل منها حدة ، ١٣٥ م ، ويبلغ طول القطر الواصل بين قمتي الزاويتين المنفرجتين المناظرتين نحو ٤٤ م ، وهذا القطر هو نفسه كذلك ، قطر دائرة نجمية صغيرة ، مماثلة لملك التي تشكل الشمس الكبيرة ، وينقسم الجزء الباقي من هذه الشمس ، بشكل منظم إلى تقسيمات كثيرة ، صغيرة ومتباعدة ومستوية ، ويمكننا أن نراها في الرسم .

ويتكون **المفتاح** (٦) من قسبة هرمية الشكل ، رباعية الزوايا ، وهي مجوفة من عند قاعدتها حتى خمس ارتفاعها ، وحيث يدخر هذا التجويف لتلقى رموس الأوتاد ، كما سبق أن لاحظنا ، فإنه يتخذ كذلك شكل رأس هذه الأوتاد وله نفس أبعادها ، ويملأ الجزء العلوى من المفتاح ، أو بالأحرى يسمه ، قوس يميل بنحو ١٤٤ درجة ، وينحني أحد طرفيه فوق القسبة الهرمية بشكل أكبر مما يفعل الطرف الآخر ، ويصل الطول الإجمالى للمفتاح نحو ٦٨ م ، ويبلغ طول كل ضلع من أضلاع قاعدة القسبة أحد عشر مليمترًا ، وسنقص هذه القسبة تدريجياً ، بينما هي نمضي نحو الارتفاع بحيث لا يريد اتساع كل واحد من وجوها أو أضلاعها عن سنه مليمترات ، بدءاً من الجزء المشكل للقوس ، ويتضائل سمك القوس كذلك بنحو مليمتر واحد ، وباختصار فإننا نجد هذا المفتاح ، مرسوماً لدينا ، وبشكل بالغ الدقة وبالمجم الطبيعي ، في الشكل .

وللملمس أو الكشتوان شكل حلقة واسعة . شبيهة بنوع من الكسبان المستخدم في الحياكة وإن يكن بغير قاع ، يطلق عليه عادة اسم القصيب أو المقرعة ، ومع ذلك فتمة فروق بين هذه المقرعة وكشتبان الحياكة ، تتمثل فيما يلي :

١ - أن هذه المقرعة ذات سعة كافية لاحتواء طرف الإبهام . حتى السلامية الأولى . أسفل الظفر .

٢ - أن الجزء الذى يحمل تحت الأصبع ، يستطيل قليلا ، بدلا من أن يماثل الجزء العلوى ، وينتهى بزائبة تدخل تحسها ، بين الحلقة والأصبع . النصل الصغير من الخشب المصقول . والذى يستخدمونه ريشة عرف ، أى زخمة .

وببلغ قطر الملمس أو الكشتوان أقل من ٢٠ مم ، ويصل طوله . مقياسا من قمة الجزء الزاوى حتى ما تحت اتساع الحلقة الى نحو ٢٣ مم . وفضلا عن ذلك فإن ارتفاع الكشتوان لا يزيد عن أربعة عشر ملميمترا ، بل هو أقل في بعض الأحيان . وهكذا نرى بوضوح أن أبعاد هذه الكشتوانات ليست مقاييس لابد من الالتزام بها ، بل يستطيع كل امرئ ، حسب رغبته ، أن ينوع فى نسبها وأبعادها ، بأن يوحى الصانع بما يريد ، طبقا للفائدة التى يمكنه أن يجنيها من وراء ذلك ، وطبقا لما يناسبه أو يريعه . ونحن هنا لا نقدم إلا نسب وأطوال آلة القانون ، التى قمنا بفياسها .

أما الزخمة ، فهى عادة كل أداة تستخدم فى لمس أو ضرب أو نقر الأوتار . وتأتى هذه الكلمة (فى اللاتينية) Plectrum (بلكتروم) من كلمة بلكترون Plectron . وهى بدورها مشتقة من الفعل Plectein (بليتّين) ، ومعناها يضرب أو يوقع على آلة موسيقية ، ولهذا السبب فإن اسم الزخمة أى بلكتروم (أى ريشة العزف) كان يطلق فى بعض الأحيان

على قوس العزف (٧) ، أما ما تطلق عليه نحن اليوم اسم بلكنروم (أى الزخمة) فليس سوى فصل صسفير من خشب مصقول . بالغ النعومة والرقّة . ويصل طوله الى ٨٨ سم ، وعرضه الى نحو نسعة ملليمترات . وهم يدخلونه ، كما سبق القول ، فيما بين الحلقة والاصبع ، بحيث لا يمررون منه سوى ثمانية عشر ملليمترا . وبواسطة هذا الجزء من الزخمة تنقر أوتار القانون .

الهوامش :

- (١) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٢) انظر الشكل رقم ٤ وبه رسم لوتر بحججه الطبيعي .
- (٣) انظر الشكل رقم ٣ ويمثل الوتد الداخلى فى المفتاح .
- (٤) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٥) شرحه .
- (٦) انظر الشكل رقم ٣ .
- (٧) يطلق على فصل العزف على أوتار آلة القانون أو ضربها : النقر ، وهى كلمة مشتقة من الفعل نقر ، ينقر بمعنى ضرب أو عزف ، ويستخدم هذا الفعل كذلك للتعبير عن النغمة أو الرنة أو الطنة التى تصدر عن أية آلة موسيقية سواء كانت آلة طرب (ميلودية) أو آلة صاخبة أخرى .

المبحث التاسع حول الائتلاف النغمي لآلة القانون وتوليقاتها الموسيقية

تألف أوتار القانون في المتساوى ثلاثة ثلاثة ، وهذا بجلاء هو السبب الذى حسم نوزيمها على هذا النحو ، ثلاثة بعد ثلاثة أما المنهج الذى يتبعه الموسيقى المصرى فى نوليف ودوزنة هذه الآلة الموسيقية ، وفى تقسيم سلمها النغمى فيتطابق مع التطور الهارمونى للدورات أو الطبقات الموسيقية عند العرب ، والتي قدمنا عنها مثال الاثنى عشر مقاماً الرئيسية فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، الفصل الاول ، المبحث التاسع ، ويقرب الموسيقيون العرب منا كثيراً فى ذلك : فهم يأخذون نغمة **الروست** كنقطة بداية ، وهى النغمة المقابلة للنغمة **رى Ré** عندنا ، ثم يرتفونها (١) مع رابعيتها السفلية ، ثم مع الثمانية الحادة لهذه النغمة الأخيرة ومن هنا ينزلون الى الرباعية السفلية التى لهذه الثمانية ، ثم ينزلون أكثر ليبلغوا الرباعية التى تعلو النغمة السابقة ، التى يرتفونها كذلك مع الثمانية ، وهكذا دوماً ، حتى يبلغوا نغمة الـ **بور الأخير** صموذاً . وبعد ذلك يعودون يدوزنون ، عن طريق الثمانية النغمات الغليظة ، واذ ينم التوليف النغمى بهذه الطريقة ، وعلى نحو دقيق ، فاننا نجد كافة نغمات آلة القانون مدوزنة على النحو التالى :

الهوامش :

(١) اسم الحدث الذى يطلق فى العربية على عملية ارتنان الأوتار هو **الجلس** ، وهى كلمة مشتقة من الفعل **جلس** بمعنى بحث أو جرب عن طريق **اللس** .

نغمات أوتار آلة القانون الخمسة والسبعين وأسماء المقامات التي تعد تلك النغمات قزاراتها الطبيعية

قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. I.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. II.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. III.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. IV.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. V.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. VI.
١, ٢, ٣.	٤, ٥, ٦.	٧, ٨, ٩.	١٠, ١١, ١٢.	١٣, ١٤, ١٥.	١٦, ١٧, ١٨.
قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. VII.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. VIII.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. IX.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. X.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XI.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XII.
١٩, ٢٠, ٢١.	٢٢, ٢٣, ٢٤.	٢٥, ٢٦, ٢٧.	٢٨, ٢٩, ٣٠.	٣١, ٣٢, ٣٣.	٣٤, ٣٥, ٣٦.
قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XIII.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XIV.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XV.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XVI.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XVII.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XVIII.
٣٧, ٣٨, ٣٩.	٤٠, ٤١, ٤٢.	٤٣, ٤٤, ٤٥.	٤٦, ٤٧, ٤٨.	٤٩, ٥٠, ٥١.	٥٢, ٥٣, ٥٤.
قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XIX.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XX.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XXI.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XXII.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XXIII.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XXIV.
٥٥, ٥٦, ٥٧.	٥٨, ٥٩, ٦٠.	٦١, ٦٢, ٦٣.	٦٤, ٦٥, ٦٦.	٦٧, ٦٨, ٦٩.	٧٠, ٧١, ٧٢.
قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XXV.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XXVI.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XXVII.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XXVIII.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XXIX.	قرب المنيكاه Qarb el-Minikah. XXX.
٧٣, ٧٤, ٧٥.	٧٦, ٧٧, ٧٨.	٧٩, ٨٠, ٨١.	٨٢, ٨٣, ٨٤.	٨٥, ٨٦, ٨٧.	٨٨, ٨٩, ٩٠.

افصل التاسع

بحر اللؤلؤة الموسيقية السماعية في العربية
"السنطير"

تكتب هذه الكلمة . سنطير . في العربية بأشكال مختلفة ، فهذه الكلمة . كما هو واضح . غريبة على اللغة العربية^(١) . فهناك من يكتبونها املايا سنطير . وهناك آخرون يكتبونها سنتر ، ويكتبها فريق ثالث سنتر . ورابع سنتر . وهكذا ، فهناك محل للشك في امكانية تجديد الشكل الهجائي لهذه الكلمة ، في العربية ، بدقة .

وليس هناك كبير لنقوله حول هذه الآلة الموسيقية التي لم نتمكن من التزود بها . والتي لم نرها كذلك الا بمحض الصدفة . بل نستطيع القول باننا قد رايناها بشكل عابر بين أيدي من يعزفون عليها في الشوارع ، وبالتالي فاننا لم نتمكن من تفحصها والوقوف على تفاصيلها ، على نحو ما فعلناه بخصوص آلات أخريات ! بل اننا لن نتناولها هنا بالحديث ، الا لأن في شكلها بعض شبه مع آلة القانون ، التي انتهينا من تناولها بالحديث .

لا تعد السنطير واحدة من الآلات الموسيقية التي يستخدمها المصريون، فهؤلاء ، على العكس من ذلك ، يستهجنونها ، اما لأنهم ينظرون الى قانونهم باعتباره آلة موسيقية أرقى من هذه بكثير ، او ، وهذا ما يبدو لنا أكثر رجحانا ، لأن المسيحيين ، الذين لا يحظون من جانبهم بتقدير كاف . وكذا اليهود الذين ينفرون منهم جازعين ، يعزفون على هذه الآلة .

وقد عرف منيسكى Meniski في مؤلفه :

Thesaurus linguarum orientalium ^(٢)

السنطير ، على نحو شبيه بما فعله مع كل الآلات الشرقية الأخرى
أي بطريقة بالغة الخطأ . فيطلق على هذه الآلة اسم الصناج Cymbale .
لأنه قد قرأ في موضوع ما ، ربما ، أن هذه الآلة تضرب . وهذا أمر

يسترعى الانبباء بقوة بسبب الاحمال الذى صاحب تحديد كل ما له صلة بالموسيقى ، سواء فى روايات الرحالة أو فى ترجمات المؤلفات القديمة أو الأجنبية أو فى التعليقات التى نمت عليها ، وقد سبق لنا أن أشرنا ، فى دراستنا عن الآلات الموسيقية التى كان المصريون الأقدمون يستخدمونها^(٣) الى بعض الآراء الجرافية لبعض الشراح الذين فسروا آلة المزهر أو الجليلج على أنها هى النفير ، والتى أكد آخرون أنها الصناج ، ورآها فريق ثالث فى الناي أو الفلاوت ، ورابع على أنها الصور أو البوق ، وخامس باعتبارها الطبل أو الكوس ٠٠ الخ ، فى حين أن أقل تمنع فى قراءة الشعراء الاغريق واللاتين ، كان سيرهم الى أى حد قد جانبهم -أى هؤلاء الشراح - الصواب ، وكم جافوا - هم - الحقيقة ، ولسوف يكون بمقدور امرئ ما أن يضع مؤلفا بالغ الضخامة والغرابة معا لو أنه شاء أن يحصى وأن يحصى كانه الأخطاء من هذا النوع ، والتى ارتكبها أناس مرموقون ، فضلا عن ذلك ، عند حديثهم عن الموسيقى وعن الآلات الموسيقية ، وقد يلد لهذا المرء كثيرا ، بينما تستحنه رغبة ماهرة فى الإيذاء ، أن يرى الى أى حد أساء بعض المؤلفين والكتاب استخدام علمهم الفزير ، وكيف عرضوا للخطر لبايتهم وهم يسعون الى اعتساف التفسيرات لبعض النصوص .

واذ يكون السنطير أبعد من أن يشبه الصناج ، تلك التى تتكون من جزئين متزاوجين ومماثلين تماما من الممدن ، فإنه يتكون من صندوق مسطح ، مصنوع من الخشب ، على شكل معين ، ومماثل فى هيئته للقانون العربى ، وإن يكن له جانبان مائلان ، بدلا من جانب واحد فى آلة القانون ، كما أن السنطير يمثل شكلا ثلاثيا مجدوعا -عند قننه ، وبدلا من أن تكون أوتاره من معى الحيوان وتوقع أو تنقر بالبلكتروم أو الزخمة ، تلك التى تصنع على شكل نعل من خشب أملس أو تؤخذ من ريشة نسر ، فإن له

(أى للسنتير) ونرين من المعدن ، ينقران بعصوين صغيرين من الخشب .
تنتهى الواحدة منهما بكعب يكون أحيانا من العاج ، ويؤخذ فى أحيان
أخرى من مادة قرنية ، ولا يلمس الأوتار منه سوى جزئه المحدث

وتربط الأوتار الى أوتاد مفروسة فى الجانب الأيسر من الآلة ، وليس
على المسطرة النانئة الى ما وراء صندوق الآلة ، على النحو الذى نشاهده فى
آلة القانون ، وان تكن الأوتار مشدودة ، بالمثل ، من الشمال الى اليمين
بدءا من المسطرة أو بيت الملاوى وحتى المحال أو رافعة الأوتار ، وحاصل
بالمثل فوق فرس سابغة على المحال .

وعلى قدر استطاعتنا التذكر فان أوتار هذه الآلة زوجية ، وليست
ثلاثية مثل أوتار القانون ، أما عدد هذه الأوتار ، وسامها النغمى ،
والنغمات التى تصدر عنها - فهذا ما لم تسمح لنا الفرصة لتفحصه

وتوجد الشمسسات فوق الوجه (أو مشددة التناغم) ، لكننا لسنا فى
وضع نستطيع معه أن نقطع بحقيقة عددها ، أو شكلها ، مستديرا كان أم
غير ذلك ، وذلك أننا لم نحفظ عنها بذكرى دقيقة .

وليس بمقدورنا أن نضيف لذلك شيئا ذا بال حول هذه الآلة ، ومع
ذلك ، فمهما يكن هذا الوصف موجزا فعلا ، فإنه يبدو لنا بالغ الأهمية ،
إذا ما قارناه بما قيل حتى اليوم ، عن آلة السنتير ، عند الشرقيين
المحدثين .

الهوامش :

(١) سبق لنا أن تحدثنا عن اسم السنطور الذي كان يطلق قديما على آلة موسيقية ترى بين النقوش في معابد أثرية كثيرة في مصر العليا .
انظر مقالتنا عن الآلات الموسيقية التي يراها المرء بين النقوش التي نزين المباني الأثرية المصرية ، الباب الأول ، المبحث الرابع ، الدولة القديمة ، المجلد الأول ، ص ١٨٧ - ١٨٨ [انظر المجلد السابع من الترجمة العربية] .

(٢) سنطور voc. Viennae Austr, 1680, Col 2991,

(٣) العصور القديمة ، دراسات ، ص ١٩٥ (وصف مصر) .

[انظر المجلد السابع من الترجمة العربية] المترجم .

فصل العاشر

عَنْ الْكَلْبِيِّ عَنْ الْعَجْمُونِ^١

المبحث الأول

حول اسم هذه الآلة ، نمط شكلها وطابعه ، وكذلك
نمط وطابع الزخارف والحليّات التي تميز الكمنجة
المعجوز عن بقية الآلات الشرقية الأخرى ، سواء في
مجمالها أو في الأجزاء المختلفة المكونة لها

لا بد لنا أن نستعيد الشرح الذي قدمناه عن اسم الكمنجة عند حديثنا عن
الكمنجة الرومي ، وبذلك لا يتبقى علينا إلا أن نفسر هنا كلمة **معجوز** ، التي
تعني المسن ، على النحو الذي ترجيحناها إليه ، وبهذا يفدو كل ما يتعلق
باسم هذه الآلة الموسيقية ، الآن ، معروفا ، وربما لم تكن هناك آلة موسيقية
تبعث أصالتها على الاثارة مثل تلك الآلة ، سواء كان ذلك في شكلها أو إبعادها
أو لمطها أو في ذلك العدد الكبير من الزخارف والحليّات التي تتجمل بها (٢) ،
فلهذه الآلة طابع خاص ، عربي حق ، يختلف كلية عن طابع الآلات الشرقية
الأخرى ، إذ يتعرف فيها المرء على النوق الآسيوي مندمجا بالذوق العربي ، كما
نلاحظه في عمارة المنشآت التي شيدت في عصر الخلفاء المسلمين ، والتي
يطلق عليها في بعض الأحيان اسم العمارة البربرية **mauresque** ، وهو
الذوق الذي يعلن عن نفسه في عمارة أقدم المساجد ، ولا سيما في عمارة
المنشآت التي تبعث على الانارة ، والبالغة البذخ ، والتي شيدت في مدينة
المقابر - الجبانية - على مقربة من القاهرة ، تكريما لأشهر رجالات المسلمين
في أزهي عصور الاسلام ، فقد شيدت هذه المنشآت بروعة كانت بمثابة
صدمة لكل الرحالة الأجانب .

ومع ذلك فإن هذه الكمنجة لم تستلقت إليها الأنظار بفعل نمطها ،

وشكلها وإبعادها وحلياتها فقط ، وإنما كذلك ، و الفرق هذا كله ، بفعل الطريقة التى تشكلت بها .

فعل عكس كل الآلات الموسيقية الأخرى التى نجد لها عنقا مسطحا من اعلى ، أى من الجانب الذى تشدد عليه الأوتار ومستديرا من أسفل ، وأكثر اتساعا بالقرب من الجسم الرنان ثم يقل عرضه مع صعوده باتجاه الأنف ، والتى تمضى فى بعض الأحيان مع تناقص إبعادها حتى طرف البنجاك عكس ذلك كله فإن للكمنجة المعجوز عنقا متعدد الأضلاع والزوايا فى جزء منه ، واسطوانى الشكل فى الجزء الآخر ، ويتسع قطره كلما ابتعدنا عن الجسم الرنان A ، بل إن بنجاكها له كذلك قطر أكبر من القطر الذى لأعلى العنق ، وبينما يكون البنجاك فى آلات الموسيقى الشرقية الآخر مصمما ، وتكون للأوتاد رموس أسطوانية الشكل على هيئة بيزر ، وتنفرس فى المقدمة، على الجانب الأيسر من البنجاك ، وليس قسط على جانبه الأيمن ، وفى حين تربط الأوتار الى هذه الأوتاد خارج البنجاك وعلى رموس هذه الأوتاد كذلك، فإن للكمنجة المعجوز بنجاكا مجوفا وأوتادا لها رموس مسطحة ومستديرة على هيئة قرص ، أو تكون كروية الشكل وتنقسم الى أجزاء ، كما أن هذه الأوتاد تفرس الى يمين البنجاك وإلى يساره ، وليس فى المقدمة قط ، كما تربط أوتارها داخل البنجاك ، وحول ذيل الأوتاد ، بعد أن يمرروها من خلال ثقب أحدث لهذا الغرض فى هذا الجزء من كل وتد .

كذلك ، ففى حين يكون الوجه أو مشددة التناغم فى الآلات الموسيقية الأخرى ، بأكمله ، أو فى جزء كبير منه ، من الخشب ، فانه هنا يقتصر على قطعة من جلد (سمك) البياض ، ومرة أخرى ففى الآلات الموسيقية الأخرى التى أحدثت بها فتحات تسمى شمسمات ، بقصد إيجاد صلة بين الهواء الخارجى والهواء الذى يضمه الجسم الرنان ، تكون هذه الفتحات فوق الوجه

أو مشددة التناغم ، أما فى الكمنجة المعجوز ، فلا ترى هذه الفتحات الا فوق الجسم الرنان A (٣) ، وبالمثل ، تكون أوتار الآلات الأخرى من معنى الحيوان أو من المعدن ، أما أوتار هذه الآلة الموسيقية فتؤخذ من خصلات طويلة من شعر معرفة الحصان ، على نحو قريب مما تكون عليه الأقواس (أقواس العزف) عندنا ، وبدلاً من أن تكون خافضة الأوتار فيها فوق البنجاك ، كما نرى فى بقية الآلات الشرقية ، فإن خافضة الأوتار هنا لا توجد الا عند الملمس الموجود بالمنق .

ولا تزال هنا ، ولا بد ، ملاحظات أخرى كثيرة ، لو أننا شئنا أن نتوقف عند الكثير من التفاصيل الصغيرة ، لكن تمحيصاً دقيقاً كهذا لا يستحق أن يجعل لنفسه مكاناً هنا .

الهوامش :

- (١) الكمنجة المعجوز أى الكمان القديم .
- (٢) انظر اللوحة BB ، الشكلين ٥ ، ٦ .
- (٣) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم ٦ .

البحث الثاني الأجزاء المكونة للكمنجة المعجوز

لكي نتصور هذه الآلة في مجملها بشكل أفضل ، ولكي نجعل من الشرح الذي سنقدمه حول شكلها وخامتها وحلياتها وأبعادها ، أكثر وضوحاً . فإن من الأفضل أن نميز في البداية ، كل واحد من الأجزاء التي تتألف منها . على حدة •

تتألف الكمنجة المعجوز من الأجزاء الرئيسية الآتية (١) : **الجسم الرنان**

A ، وهو يتركب من قطعتين : **الوجه** أو **مشدة التناغم** ، و**الصندوق** ؛ ويأتي هذا الجزء بقطعتيه بعد **العنق m** الذي يمكننا أن نقسمه إلى ثلاث قطع هي : **الملمس** γ ، و**أسفل العنق** b ، و**القلم** α ، ثم نجد **البُنْجَال** C ، الذي نقسمه بدوره إلى قسمين : **الأول** ونسميه **الجسم** c ، والثاني ونطلق عليه **رأس البُنْجَال** ، ثم **الأوتاد** (أو **المصافير**) l ويسمى الجزء k منها **الرأس** في حين يسمى الجزء l منها **الذليل** ، وبعد ذلك تأتي **الأوتار** R (٢) ثم **المفاصل** ، **فخافضة الأوتار** F ، و**ورافعة الأوتار** x ، وبعد ذلك **الفرس** H ، و**القوس** p (٣) وهو الذي يتكون من **المصا** L ومن **الشعرة** J ، ومن **السير** أو **الحزام** K • وهناك أجزاء كثيرة أخرى تمكن ملاحظتها في هذه الآلة ، ولا نجد متيلاً لها قط في الآلات الأخرى ؛ حتى لينبغي علينا ، كيما لا نهمل شيئاً ، لا أن نشير إلى كل أجزائها وحسب ، وإنما كذلك إلى ما لهذا الجزء من خصوصية في تكوينه ، سواء من ناحية الشكل الذي جاء عليه ، أو من ناحية الحامة التي صنع منها ،

أو من ناحية الوظيفة التي يؤديها . هناك أشياء لا يستطيع الرسم
ولا الحفر ، على الدوام ، أن يجعلنا نتبينها بوضوح ودون أن نلجأ الى الوصف
كما أن هناك بالمثل ، أشياء لا نستطيع أن نفسرها بنجاح دون أن نلجأ الى
الرسم والحفر .

الهوامش :

- (١) انظر الشكلين ٥ . ٦ (من اللوحة BB) .
- (٢) انظر الشكل ٦ .
- (٣) انظر الشكل ٧ .

المبحث الثالث

شكل وخامة وموضع كل جزء من الأجزاء السابقة
وكذلك الحليات التي يزدان بها كل جزء من هذه
الأجزاء

يخذ الجسم الرنان A الخاص بالكمنجة العجوز . شكل كرة اقسطح
منها نحو ثلثها^(١) . أما الصندوق فيكون من نواة احدى ثمار جوز الهند
حرت فوى أعلى منتصفها بعليل . ثم اخذ الجزء الأكبر منها بعد تجويفه
ونظيجه . ثم نصب فوى سطحها ثغوب مستوية متفاوتة الاتساع . وقد رنبت
بشكل منظم على هيئة صليب مزدوج . يحيط به خط منحن متموج . يبدو
وكانه اشترطه عدة . ربطت الى بعضها البعض .

وليس الوجه أو مشدة النناغم شبيها آخر سوى جلد بياض مشدود
بغوة فوى فوهه نواة جورة الهند . وقد الصق هذا الجلد فوق حواف النواة .
من الخارج . بعرض ٧ ملليمترات فوى طول محيطها .

ويسمى العنق فى العربية . العمود . وقسم منه لا يراه الناظر .
وهو ذلك الذى يلصق الى ثقب أحدث عند منتصف قاعده البنجاك . وهذا
القسم أقل فى سمكه بكثر من البقية المرتية من هذا العنق أو العمود . وهو
مصنوع فى أكبر اعداد له من خشب الأكاجيه . تملوه ترصيعات أو تكسيات
من خشب سانت لوسى . ومن العاج . ومن صدف اللؤلؤ ومن النحاس .
أما الباقي فهو . ببساطة . من العاج أو الحديد .

وأما اللص ٦ . أو ذلك الجزء الممتد من خافضة الأوتار حتى أسفل
العنق b . الى مسافة ٦٨ مم من الجسم الرنان . فعبارة عن أنبوب له

اثنا عشر ضلعاً ، وتتوزع الترصيعات التى تتحلل بها بشكل منتظم فوق جوانبها أو وجوها الاثنى عشر التى ترصع على التوالى أو على التبادل بصنف اللؤلؤ ، والعاج ، وخشب البلساندر* وخشب سانت لوسى . اما صنف اللؤلؤ فمخروط على هيئة سداسيات مسحوبة ، سبع منهن ، تعلو الواحدة منهن فوق الأخرى بكل ارتفاع ستة من الاثنى عشر وجها التى للساق أو الأنبوب ، ويؤخذ كل واحد من هذه الأشكال السداسية من خشب اللؤلؤ . المحاط بشبكة صغيرة من خشب سانت لوسى ، موشاة فيما حولها بشبكة أخرى صغيرة من النحاس ، وهناك مملات من العاج تملأ الفراغات المجوفة التى تتركها فيما بينها الأشكال السداسية ، بارتفاع كل وجه من الوجوه التى تملؤها . اما الأوجه الستة الأخرى من الشكل ذى الاثنى عشر ضلعاً (الأنبوب) فتملؤها شبكة صغيرة من خشب البلساندر بين شبكتين من خشب سانت لوسى .

ويتكون أسفل العنق من قطعتين : الأولى ، وهى من خشب الأكاجة المصمت ، وهى تلك التى تتأخم الملمس p . وتتؤخذ الأخرى من العاج وهى الجزء الذى يتلو أو يعقب مباشرة الجزء السابق ، ويلامس الجسم الرنان .

والقسم α عبارة عن ساق حديدية مربعة الشكل ، مفروسة أسفل العنق ، وتجتاز هذه الساق نواة جوزة الهند من طرف لآخر ، وتتوغل الى ما بعدها لمسافة ٢٠٧ مم ، وتنتهى بزرار على شكل هرم صغير مقلوب ، له وجه أربعة ، وفوق نواة جوزة الهند بقليل ، تصبح ساق القدم مسطحة بطول يصل الى ٢٣ مم . وقد أحدث فى هذا الجزء المسطح ثقب مرر من خلاله .

✻ خشب فاخر بنفسجى اللون .

من الحلف ، مسمار ذو رأس . ثنى ذيله ليتشكل المجعن أو الصنارة *h* من الامام ، ووظيفة هذه أن تشبك بها الحلقة *e* لرافعة الأوتار .

ويتكون البنجالك *C* ، فى جزء منه ، من العاج المصمت ، وفى جزء آخر من البلاكاج ، وفى جزء ثالث من النحاس ومن خشب سانت لوسى ومن العفصية الكندية* .

ويصنع جسم البنجالك من قطعة وحيدة من العاج المصمت ، وهو أسطوانى الشكل ، ويزدان بنتوء زينة فى كل طرف من طرفيه ، وتوجد فى مقدمته فتحة ضيقة وعميقة ، وتوجد حول حواف هذه الفتحة ، وكذلك على طرفى الأسطوانة ، فيما أمام نتوء الزينة وفيما وراءه ، خمس دوائر ، تتكون كل واحدة منهن من حلقات مركزية (أى تدور حول مركز واحد) تشكل حوافا أو أطرافا لهذه الموضمين ، وتزدان بقية سطح البنجالك بنجميات صغيرة صنعت بأشاليب متنوعة ، من النحاس وخشب سانت لوسى ، لكنها جميعا تحاط ، معا ، بدوائر صغيرة تماثل الدوائر السابقة . أما تقوُب الأوتاد- ويبلغ عددها ثلاثة فى كل وجه ، على الرغم من أنه لا يوجد لهذه الآلة سوى وتدين وتترين- فتحاط بدوائر صغيرة شبيهة بدوائر الأطر أو الحواف ، وإن يكن قطر النجميات المشكلة لها أكبر من قطر الأخريات .

ويكاد رأس البنجالك يشبه اناء مصريا يسمونه بردق يملوه غطاؤه ، وقد لا يكون علينا ، فى الحقيقة ، أن نقارب بينهما على نحو مبالغ فيه أو نسعى لأن نجد لهما نفس الأبعاد ونفس النسب ، ومع ذلك فإن لرأس البنجالك هذا علاقة شبه كافية بهيئة هذا الاناء ، حتى لتستطيع هذه ، وبسهولة ، أن تستدعى على الفور صورة الأخرى الى أذهان من يعرفونها

* شجرة من أشجار الزينة من الفصيلة الصنوبرية .

أو تساعده أولئك الذين لم يروها قط ، على أن يتصوروها . وهذا الجزء من البنجك مصنوع من خشب شبيه بخشب العفصية الكندية ، وهو يزدان بشرائط صغيرة من العاج شبيهة بأضلاع شماعة ، يقف كل واحد منها من الآخر على مسافة متساوية ، بكل امتداد محيطها ، بدءا من القمة الدنيا حتى ارتفاع ما يمكننا أن ننظر اليه باعتباره منشأ عنق البردق ، وهناك توجد كذلك زينة ملصقة ، صنعت هي الأخرى من العاج ، مشكلة خطأ دائريا متعرجا ، بحيث تقضى زوايا نمرجه الى قمة الأضلع السابقة ، وفوق الخشب البادى فى الفراغات الفاصلة بين الضلوع العاجية ، توجد دوائر صغيرة من العاج كذلك ، أما الجزء الأكثر نسولا أو خيطية من هذا الرأس ، أى ما يمكننا تسميته بعنق البردق ، فينقسم بدوره ، فى كل ارتفاعه ، الى ثمانية شرائط طولية من العاج ، تبدأ عند قمم الزوايا المتبادلة الداخلية ، والمناظرة للزوايا السابقة المشكلة للمخط الدائرى المتعرج وعلى مسافات متساوية فوق حافة الاناء توجد أربع دوائر صغيرة من العاج ، وكذلك فوق الزرار الذى نمنلناه فى شكل غطاء هذا الاناء ، ومع ذلك فحيث أن هذه الحافة أو الإطار تشكل نتوءا وأن الجزء الأدنى من الزرار كروى الشكل ، ويشكل سطحاً متراجعا فان كل واحدة من الدوائر العاجية تنقسم الى قسمين بفعل هذا الجزء المتراجع الذى ينفصل عن الاناء ، عن طريق الفتحة ، ولهذا الزرار ، وهو فيما يبدو من خشب البليساندر ، شكل كرة مستطيلة فى الجزء العلوى منها ، ينقسم سطحها كذلك الى أربعة شرائط صغيرة من العاج ، تبدأ عند منتصف ارتفاع الكرة ، وتمتد حتى القمة ، وتوجد ، كذلك ، دوائر صغيرة من العاج ، فوق الأجزاء الوسيطة الأخرى التى نترك الخشب مكشوفاً .

وتصنع **الأوتاد** آ ، التى وصفناها من قبل ، من خشب القيقب وهى تجتاز البنجك من طرف لآخر ، على نحو ما تفعل أوتاد الكمان لدينا ،

أما الجزء من ذيل كل وتد من هذه الأوتاد ، والذي يدخلونه في الجزء الأجوف من البنجك ، فيخترقه بالمثل تقب يستخدم في تمرير مرابط الوتر . ولولا ذلك ، لكان عسيرا على الوتر ، من حيث انه يتألف من نحو سبعين الى ثمانين شعرة من شعر معرفة الفرس أن يدخل في تقب يحمل هذا الضيق . وليس لدينا ما نضيفه الى ما سبق ان قلناه بخصوص رأس الوند ، اما عن الذيل ، فهو عبارة عن ساق او قصبه دائرية تحضى مستدقة حتى الطرف المقابل للرأس .

وتتكون الأوتار ، كما نبهنا الى ذلك منذ قليل ، من خصلات من شعر معرفة الحصان ، وتضم الواحدة عادة من ٦٠ الى ٨٠ من هذه الشعيرات ، ويعقد كل وتر ، بعقدة مربعة ، الى المفصل او المربط ، وهذا الأخير عبارة عن حلقة كبيرة من معى الحيوان له سمك الوتر الثانى فى آلة الكونتراباس - أى الكمان الكبير - (وهو الوتر الذى يصدر النغمة لا g) ، ويعقد الطرف الآخر ، بعد مروءة من خلال تقب التود الى الطرف الآخر .

اما خافضة الوتر F ، فشريط صغير من الجلد ، يلتصق مرتين حول العنق ، فوق الملص . ثم يعقد عقدة واحدة من الحلف ، على مسافة ٢٧ سم من البنجك ، وحيث لا يوجد فى الكمنجة المعجوز انف قط ، وحيث قد تصبح الأوتار ، عند خروجها من البنجك - وبعد أن تكون قد مرت من فوق الحليه النانئة التى تزين طرفها الأدنى - بالفه البعد ، ولحد مفرط ، عن الملص . فانهم يفاربون فيما بينها بضمها بقوة ، عن طريق شريط من الجلد F ، هو الذى يشكل ما نطلق عليه اسم خافضة الوتر .

وتوجد فى جاذبة الأوتار X حلقة دائرية من الحديد e تعقد فيها الأوتار المأخوذة من شعر معرفة الحصان ، وتشبك هذه الحلقة الى صنادرة

أو محجى من الحديد H يمسك بقدم الآلة الموسيقية .

وتصنع الفرس H من خشب التنوب . ونوجد عنه قمنا حزنان أو شجنان ، عريستان ، لحد يكفى لاحتواء كل واحد من الوترين ، وننتهى أقدام أو كموب هذه الفرس بنتوء صغير من الخارج ، نخط - هي - عليها . مما يجعل وعاءها أكبر اتساعا ، بحيث يصبح بمقدور هذه الفرس ، بسهولة أن تظل واقفة فوق الوجه ، حتى بدون تأثير ضغط الأوتار التى تبقى على هذه الفرس ثابته فى هذا الموضع ، حين يكون (هذه الأوتار) مشدودة .

أما القوس P فينالف على نحو مخالف للأقواس لدينا ، مصصا مجرد غصن دردار ، لم يكلف الغوم أنفسهم عناء تخليصه من لحائه . وهذه العصا ، التى تقابل ما نطلق عليه نحن اسم رأس القوس ، جوفاء حتى ١٤ سم من طولها . وفى هذا الطرف نفسه ، فى الجهة المقابلة لتلك التى تشد إليها خصلة شعر الحصان ، تشق العصا بكل عمق الجزء الأجوف منها . وينتهى التجويف بعقب يتجاوز أو يبرز من هذا الجانب نفسه ، وعند الطرف الآخر ، وفى المكان الذى ينبغى أن يوجد فيه عقب أو كعب أقواسنا من ناحية شعيرات معرفة الحصان . توجد حلقة من الحديد على شكل Σ يمر طرفها المفروسان فى سمك العصا ، من جانب لآخر ، ويربطان وينتزيان إلى الجانب الآخر ، وتربط خصلة الشعر عند طرفيها بخيط سميك ، ويدخل أحد هذين الطرفين فى الجزء المجوف من الرأس P أو فى الجانب الأعلى من القوس ، ثم يخرجونه من الثقب σ ، الذى يعقد بالقرب منه هذا الطرف بقصد تبسيبه عند هذا الموضع . ويربط الطرف الآخر من الخصلة عن طريق عقده إلى الحلقة الحديدية الأولى d فى السر أو الحزام K . ويمرر هذا

السر مرتين في الحلقة الأولى والثانية ، مع سد طرفيه بقوة بفصه جذب شعيرات معرفة الحصان . ثم يعقد هذان الطرفان الى الحلقة الأخيرة التي يحجزها حلقة الحديد التي على شكل Ω . والى روعى أن تدخل اليها هذه الحلقة قبل غرسها في العصا ، ومن قبل أن ينتهى طرفها .

الهوامش :

(١) انظر اللوحه BB . الشكل رقم ٦ .

المبحث الرابع أبعاد الكمنجة المعجوز وأطوال أجزائها

يصل الطول الاجمالي للكمجنة المعجوز الى نحو ٩١٠ مم ، بدءا من قمة رأس البنجاك ، حتى قمة الزرار المخروط على هيئة هرم مقلوب ، والذي يشكل نهاية لقدم هذه الآلة .

ويبلغ عمق الصندوق ٧٤ مم ، ويبلغ قطر اتساعه ، مقيسا بشكل مواز للوجه - وان يكن الى أسفل بمقدار ٢٣ مم - نحو تسعين ملليمتر ، فى حين أننا لو قسنا من حافة لأخرى لفوحة نواة جوزة الهند ، فلن يتجاوز طول هذا القطر ٨٦ مم ، وهو ما يساوى طول قطر مشددة التناغم أو الوجه ،

ويبلغ طول العنق أو العمود W ، بدءا من أسفل البنجاك فى g ، وحتى الجسم الرنان ٣٧٩ مم ، أما طول الملمس T الممتد من عند خافضة الوتر F حتى أسفل العنق h فيبلغ ٣١١ مم ، ويبلغ قطر سمكه بالقرب من خافضة الوتر نحو ٣٦ مم ، لكنه لا يبلغ بالقرب من الحافة h عند أسفل العنق سوى ثلاثين ملليمتر ، ويصل ارتفاع أسفل العنق ، من النقطة h

الى ٦٨ مم ، منها تسعة عشر ملليمتر تشغلها قطعة من خشب الاكاجيه هي التى تتأخم الملمس T ، أما الجزء الباقي من العنق فيشغل بقطعة من الفاج تسبق الجسم الرنان مباشرة ، وفوق هذا الجزء من العنق كذلك من h الى

h تحك الأوتار بواسطة القوس ، وليس من فوق المشد أو الوجه ، كما يحدث فى آلاتنا التى توقع عن طريق القوس ، وتلك خاصية أخرى تسترعى الانتباه فى آلاتنا هذه .

وحيث لا تضم قسم الآلة ، أى الساق أو القصبة الحديدية Q سوى ما هو ظاهر الى الخارج ، وليس الجزء المار فى داخل الجسم الرنان ، ولا الجزء المخروس فى القسم الاخير من أسفل العنق أو العمود ، فان الجزء المرئى من الساق لا يزيد طوله عن ٢٠٥ سم ، ومن السهل تقدير طول بقية هذه الساق ما دعبنا قد قلعبنا أطوال الأجزاء التى تسخل - هى - فيها .

ويصل ارتفاع البنجاء G الى ١١٩ سم ، ويصل قطر ثخائته الى نحو ٤٥ سم ، ويبلغ علو رأس البنجاء ١١٦ سم ، كما يبلغ أكبر أقطار الجزء المحذب منه صبيعة وأربعين ملليمترًا .

وترتفع القرس H للقدار ١٥ سم ، ويصل اتساع تقديراتها ، كما تستقبل الأوتار الى ٥ سم بعمق يبلغ نحو ثلاثة ملليمترات .

ولا تبدو لنا بقية أجزاء الآلة ذات طبيعة تخضع لقياس صارم ، واعتقد أن علينا أن نعفى أنفسنا من عناء تقديم تفاصيلها الى القارىء .

البحث الخامس

حول الائتلاف النغمي للكمنجة العجوز ، وحول
حجم ومدى تنوع النغمات التي يمكننا الحصول عليها
من هذه الآلة

يتعرف المرء في الائتلاف النغمي للكمنجة العجوز ، كما يتعرف في
الائتلاف النغمي لفالبيبة الآلات الموسيقية الشرقية ، على المبدأ الهارموني الذي
ساد عند القدماء ، أولئك الذين كانوا ينظرون الى الرباعية باعتبارها أكمل
التناغمات وأتمها بعد الثمانية ، وباعتبارها أنموذجا للنظام الموسيقي كله .
والحد الطبيعي لتقسيم هذا النظام • يفهم هذا المبدأ على أن النغمات ،
في النظام الدياتوني الطبيعي^(١) تعلن عن نفسها ، على الدوام ، متعاقبة ،
رباعية في اثر رباعية ، مع احتفاظها بالعلاقات أو النسب نفسها فيما بينها ،
ولم يبد لهم الحماسية باعتبارها تناغما طبيعيا مماثلا ، لأنها لم تكن تصدر
بشكل مباشر عما كانوا يطلقون عليه اسم **الهارموني** ، ولأنهم لم يكونوا
ينظرون اليها الا باعتبارها مقلوبا للرباعية أو مكملة للثمانية أو ملحقة بها .
كانت الحماسية عندهم تأمي مقلوبا للرباعية عندما تنزل من النغمة الغليظة
من هذا التناغم الى ثمانية النغمة الحادة ، كما هو الحال عندما نهبط من الرباعية
النازلة فا fa ، أوت ut الى ثمانية الـ fa الأولى على هذا النحو :
فا ، أوت ، فا ، وتكون (الحماسية) مكملة أو ملحقة بالثمانية حين نشاء
الانتقال من النغمة الحادة للرباعية الى الثمانية الحادة من النغمة الغليظة لهذه
الرباعية نفسها ، كما هو الحال عندما نعلو من الرباعية الصاعدة : أوت ut .
فا fa الى الثمانية الحادة للنغمة أوت ut والتي نترنم بها صعودا على هذا

لنحو : أوت ، فا ، أوت ، ولكن الأقدمين لم يكونوا يستخدمون الخماسية
قط كى يؤلفوا . أو ينظموا ، أو يقسموا مدى أو مساحة نظامهم الموسيقى ،
كما لم يستخدموها ، للسبب نفسه ، فى الائلاف النغمى أو فى الجدول
النغمى لآلاتهم الموسيقية .

ولهذا السبب ، فإن الآلات الموسيقية فى الشرق ، حيث لا تعرف
المبادئ الجديدة للهارمونية ، والتي أفسح لها مجالا ، ذلك الإصلاح الذى
قام به جى ارزو لنظامنا الموسيقى . وحيث يجهل الناس جهلا مطبقا ابتكار
الطباق* وكذا استخدام هارمونيتنا الحديثة هذه الآلات مدوزنة - لا تزال -
فى الرباعية ، فى أغلب الأحيان ، بأكثر مما تكون مدوزنة فى الخماسية
فإن وجدت خماسية فى السلم النغمى لهذه الآلات فإنها لم تات الا بشكل
غير مباشر ، على نحو ما شرحنا لتونا ، وإذا حدث خلاف ذلك ، فلعل هذه
الآلات - التى قد تقابل فى ائتلافها النغمى نغمة خماسية - ننتمى الى أوروبا
الحديثة أكثر مما تنتمى الى آسيا أو افريقيا ، وهو الأمر الذى يكشف عنه
شكلها بسهولة ، والذى نستطيع الحكم عليه عن طريق مقارنتها بالآلات
المرسومة هنا ، والتي يوجد من بينها ما سوف يتناقض بشكل صارخ مع
تلك الآلات التى جمعناها فى اللوحة BB ، وهذه آلات شرقية بلا جدال .

وحيث أننا لا نجد فى الكمنجة العجوز شيئا أوروبيا على الإطلاق
فلا بد أن يكون ائتلافها النغمى اذن شرقيا صرفا ، وأن يتكون هذا من
الرباعية ، كما هو الحال فى الواقع ، وكما نيقنا منه ، ليس فقط عن طريق
النقر على أوتاره على الحبال ، بل كذلك لأننا طلبنا الى الموسيقيين اسم النغمة

* الطباق ، لمن يضاف الى آخر على سبيل المصاحبة ، أو قطعة
موسيقية تؤلف بهذه الطريقة . (المترجم)

التي لا بد أن ترددها هذه الأوتار ، ذلك أننا اذا افترضنا أن أذاننا قد تخدعنا ، أو أن تكون أذن الموسيقى العربي قد أساءت تقديم العون اليه عند ضبطه أو دوزنته لهذه الآلة . فلن يكون مرجحا البتة . أن يضاف الى هذه السلسلة الطويلة من الأخطاء ونوبات سوء الفهم ، خطأ جديد آخر حول اسم هذه الأوتار ، أو النغمات التي ينبغي لها أن ترددها ، ومع ذلك ، فقد سمعنا وقتئذ ، كما كنا نسمع دوما في ذلك الوقت ، وطيلة ما يزيد على سنوات ثلاث اوتار الكمنجة المعجوز تردد الرباعية ، ولم يكف الموسيقيون المصريون خلال هذا الوقت عن أن يرددوا على مسامعنا أن النغمة الغليظة تسمى **دوكاه** ، والحادة تسمى **نوى** ، وكل منهما تبتعد عن الأخرى ، في النظام الموسيقى عند العرب ، بفاصلة مقدارها رباعية ، وهكذا تكون لمثل هذه الشهادات كل ضمانات الثقة ، كما لا يمكن ، بعد هذا الحشد للبراهين ، أن يكون هناك ، بالنسبة لنا ، شبهة من شك فيما يتصل بالائتلاف النغمي للكمجنة المعجوز ، والذي تقدمه ، هنا ، فيما يلي :

الائتلاف النغمي للكمجنة المعجوز



وليكن صحيحا أن أوتارا تتكون من ستين الى سبعين شعيرة من شعر معرفة الحصان لا تستطيع أن تردد نغمة موحدة ، عذبة ، متملنة على شاكلة النغمات التي يرددها وتر مأخوذ من معى الحيران ، مبروم جيدا ، أو نغمة بالغة الوضوح كتلك التي تصدر عن وتر مصنوع من الممدن ، وهو أمر كنا جد مهينين للاعتقاد في صحته ، وليكن صحيحا كذلك أن بنية الكمنجة المعجوز غير مهيأة كي تصدر نغمات نقية مليئة على غرار النغمات التي نشغف لسماعها من آلاتنا الموسيقية ، فإن من المؤكد أن نغمات هذه

الآلة قد بدت وبها بعض شيء من عجب ، وبعض شيء كذلك من اضطراب
وبعض شيء أنفيا أجسا ، حتى لقد ظننا في البداية أن اعتيادنا على سماعها
دون نفور هو أمر يدخل في عداد المستحيلات ، ومع ذلك - وهذا اعتراف
من جانبنا - فقد وجدنا ، بأنفسنا ، وبمضى الوقت ، أن ما كان يصدمنا
منها أكثر من غيره ، في البداية قد غدا ، على وجه الدقة ، ما قد أوحى لنا
بعظيم البهجة والنفع ، وما أخذ يبدو لنا الأكثر تعبيرا والأعظم تأثيرا .
وحين فكرنا في هذا التغير غير المنطقي الذي فعل فعله فينا ، ساعين
لاستكناه سببه كيما نقدم عنه تفسيراً ، فسرعان ما اقتنعنا أن انطباعنا
الأول كان يعود بالضرورة ، وربما كان هذا هو سبب الأسباب ، إلى أفكارنا
المسبقة ، أكثر مما كان يعود إلى طبيعة هذه النغمات في حد ذاتها ، كما
اكتشفنا أن ما كان يشوب نغماتها ، في سمعنا ، هو ما كان يقترب
بنغماتها ، ولدرجة أكبر ، من الصوت البشرى ، وهو - أي الصوت
البشرى - الذي يند كثيرا عن الصيوب بل يندمج بها في تعبيرات بعينها (٢)
كما أنه يعاني على الدوام من انحرافات متفاوتة القدر بفعل فيض المشاعر
التي يحملها أو يعبر عنها أو يجيش بها ، وبفعل التفسيرات التي تتموه .
عن ذلك ، أجزاء الأداة التي تحدثه ، لا سيما حين تكون هذه المشاعر بالغة
التدفق . ومن هذه التجربة الأولية رأينا نتائج عديدة تنفرع ، جاءت
الوقائع والتجارب لتطابقها أو تؤكد ما أكثر فأكثر ، حين حطمت غالبية
الاحكام المسبقة لتربيتنا أو ثقافتنا الموسيقية ، حكما وراء حكم .

ومن هنا جاءت هذه المبادئ التي ننظر نحن إليها كأمور فوايت
لا تحتمل المراء :

أولاً : أن النغمات التي نعد الأكثر روعة ونقاء تفعل فعلها على
أحاسيسنا عن طريق قوة وحيوية الهزة التي تحدثها على أليافنا العصبية ،

أكثر مما تحدث هذا الأثر على أرواحنا •

ثانياً : أن الأصوات (البشرية) التي تستحوذ على إعجابنا أكثر من غيرها بفعل نقائها وروعة جرسها ، نادراً ما تكون هي تلك التي تحرك المشاعر أو تمس شغاف القلوب أكثر من غيرها (أى بنفس درجة نقائها وروعة جرسها) •

ثالثاً : كثيراً ما يستطيع ممثل هزلى بارع أو ممثل درامى رائع ، لا يملك صوتاً يمتلئ إعجاب سامعيه ، لكنه يعرف كيف يبت الانفعالات فى نغمات صوته - يستطيع مثل هذا الممثل أو ذاك أن يجعل المشاعر التي يعبر - هو - عنها ، تتوغل بقوة وفعالية حتى أعماق أرواحنا ومشاعرنا ، فى حين لا يقدر أفضل المغنين ، إذا ما اعتمد على مجرد نقاء صوته ومهارته أن يجعلنا نتبين الفكرة والخبرة اللتين يستهدى بهما صوته ، وفى الوقت الذى يشنف - هو - فيه آذاننا ويمتع أرواحنا بمثل هذا الكمال ، فإن القلب منا يظل بارداً •

رابعاً : وأخيراً فإن من المستحيل أن تتقدم الموسيقى تقدماً حقيقياً ، فى أى مكان لا تكون - هي - فيه خاضعة لأحكام القلب والعقل أو عندما تضحي بما لها من تعبير فى مقابل امتناع الأذن أو هدهدة الأذواق أو الجرى وراء عبث « الموضة » ونزواتها •

وهكذا ، فإذا لم يستترع انتباهنا سوى ما يمكن أن يحصل عليه الموسيقيون المصريون من الكمنجة المعجوز ، فلسوف نجد هذه الآلة ، بلا ريب ، شحيحة للغاية ، ومحدودة للغاية • فهم لا يعزفون عليها سوى ألحان غنائية (أو مصاحبة للفناء) ، وهذه الألحان عندهم ، لا تتيح الفرصة لوجود مساحات نغمية بالغة الاتساع ولا تؤدى الى تنوع كبير فى النغمات،

ومع ذلك ، فحيث لا يوجد قفل على ملمسها من عقدة تحدد عدد هذه النغمات أو تحد منها ، وحيث يستطيع المرء ، عكس ذلك ، أن يحصل على نغمات تعادل كل جزئيات امتداد الوتر ، طالما ظل هذا الوتر محتفظا أو قادرا على التردد ، فإن مدى نغمات هذه الآلة يكون واسعا لحد يكفي لعدم احداث أى ضيق للحن (الميلودى) أو تضيق عليه ، ولعل النظام الموسيقى عند العرب ، وهو الذى يسمح بتنوع النغمات أكثر بكثير مما يسمح بذلك النظام الموسيقى عندنا ، أن يشكل ينابيع متجددة لينهل منها موسيقى بارع .

واليك سلم النغمات التى أسمعننا اياها الموسيقيون المصريون ، الذين طلبنا ذلك اليهم ، ويردد كل وتر ، كما نرى ، مساحة من ثمانيتين ، وعن طريق تقسيم الفواصل ، طبقا لنظام الموسيقى العربية ، فان هاتين الثمانيتين تشتملان على خمس وثلاثين نغمة .

تنوع ومساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها من الكمنجة المعجوز

1.^{re} corde. *Nemus.*
A vide.

2.^e corde. *Doubble.*
A vide.

1.^{re} corde.
A vide.

2.^e corde.
A vide.

1.^{re} corde.

2.^e corde.

1.^{re} corde.
ppp

2.^e corde.
ppp

(7)

(7)

الهوامش :

(١) نطلق اسم النظام الدياتونى الطبيعى على ذلك النظام الذى يبنى عن سلسلة من النغمات الطبيعية ، على غرار تلك التى تنتمى الى النظام الموسيقى عند الاغريق ، والتى كانت تنتهج هذا التسلسل الهارمونى : سى ، مى ، لا ، رى ، سول ، أوت ، فا ، وهى التى كونوا منها سباعيتهم الوترية : سى ، أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا .

(٢) يأخذ الصوت (البشرى) فى غالبية الأحيان نغمة أنفيه عند التعبير عن العواطف السوداوية والحزينه ، وتكون له نغمة حادة أو قوية واضحة عند التعبير عن الأزدراء ، ولا سيما عندما تصدر عن نفور أو استمزاز طاغين ، ويكون لها هذا الطابع نفسه ، كذلك ، حين تعبر عن النغمة أو السخط ، وكذلك حين تعبر عن الرغبة التى تحتدم فى صمت وكتمان ، وأن يكن ذلك على نحو أقل ، ثم تتصف بهذه الصفة نفسها ، ولكن على نحو أدنى مما سبق ، عندما تعبر عن الاحتقار . وكذلك عندما تعبر ، فى بعض الأحيان عن الأسى ، والألم والنشيج ، لا سيما حين يكون الأمر نائجا عن مظلمة ، أو عن قسوة يشعر المرء إزاءها بالوجعة ، لكنه لا يجرؤ على النورة عليها ، كما يتخذ الصوت البشرى هذه النبرة نفسها فى حالات أخرى كثيرة .

(٣) ، (٤) هذه النغمات الأخيرة ، هى التى نحصل عليها من عند أسفل العمى أو العمود ، وهو الجزء المصنوع من خشب الأكاجة ، والذى يقع مباشرة فوق القطعة المصنوعة من العاج .

فصل الحادی عشر

عَدَّةُ الْكَلِمَةِ الْفَرْغُ وَالْكَلِمَةُ السُّغُورَةُ (١)

المبحث الأول

لن يكون من العسير علينا أن نوجز عند وصفنا للكمنجة إلغرخ ،
اذ إن هذه الآلة الموسيقية تنمى الى النوع نفسه الذى تنتسب اليه الكمنجة
المعجوز ، كما أنها لا تختلف عنها بصفة أساسية الا فى اثلاثها النغمي
(أى فى الطريقة التى دوزنت بها أوتارها) ، ذلك الذى يتأسس على نغمة
خماسية أحد ، وكذلك فى نسب أبعاد صندوق الجسم الرنان، اذ تقل هنا
عما عليه الحال هناك بمقدار النصف ، ولعل هذا هو ما أدى الى اطلاق اسم
الكمنجة إلغرخ ، وهى تسمية تعنى قطعة أو جزء من الكمنجة ، وقد جعلنا
نحن منها الكمنجة النصف.أو الكمنجة الصغيرة . ويمكن القول بإيجاز ،
أن هذه الآلة الصغيرة قد بنيت بالطريقة نفسها التى قامت على أساسها
الكمنجة السابقة أما أسماء أو عدد أجزائها فهى ذاتها هنا وهناك ، وتحفظ
أبعاد هذه بالنسب نفسها القائمة بين أبعاد تلك ، وفيما عدا جسم الآلة ،
فإن أطوال الأجزاء فى هذه الآلة قد جاءت مماثلة لأطوال الأجزاء المناظرة
فى الآلة السابقة .

وسنستخدم هنا نفس حروف الدلالة التى استخدمناها فى الفصل
السابق ، للإشارة الى الأشياء نفسها ، حتى تتمكن العين ، وقد تعودت
عليها من قبل ، أن تهتدى إليها بسهولة .

الهوامش :

(١) كمنجة إلغرخ أو كمنجة صغيرة أى الكمان النصف أو الكمان
الصغير ، انظر اللوحة BB ، الشكل A .

المبحث الثاني

عن التسلل والحامات والحليات والأطوال الخاصة بالكمنجة الفرخ ، وحول اجزائها كذلك

يكاد يكون شكل الكمنجة الفرخ مماثلا لشكل الكمنجة العجوز ،
أما الحامة التي تستخدم في بنيتها فعبارة عن قسم من نواة احدى ثمار جوزة
الهند ، وجذع سحكة بياض ، وأجزاء من خشب الأبنوس ، وخشب الأكاجه
وخشب شجرة الموت* وخشب القيقب كذلك ، ثم من العاج والحديد وشعيراب
معرفة الحصان والجلد وأوبار من موى الحيوان وخيوط دوبراة ٠٠ وهكذا دخل
في تركيب هذه الآلة الصغيرة ، كما رأينا ، خامات أخذت من ممالك الطبيعة
البلات^(١) على نحو ما حدث في حالة الكمنجة العجوز .

أما الحليات التي تزين بها الكمنجة الفرخ فأبسط كثيرا من تلك التي
وجدناها في الكمنجة العجوز ، فهذه - هنا - ليست الا من العاج ، وقد
طعنت أو أدمجت أو ثبتت بالخشب عن طريق مسامير صغيرة من النحاس .
ويبلغ الطول الاجمالى لهذه الآلة الموسيقية ٨٦٤ مم ، ويتكون الجسم
الرنان A من الأجزاء نفسها التي تضمها أو يتكون منها الجسم الرنان في
الكمنجة العجوز ، كما أنها قد صنعت من الحامات نفسها في الآلاتين
الموسيقيتين . واصندوق آلتنا هذه^(٢) شكل مخروط بياض ويوجد عند قمته ،
وهو مأخوذ من نصف نواة احدى ثمار جوز الهند ، وقد أفرغت تماما من
داخلها على غرار النواة التي صنعت منها (من قبل) الكمنجة العجوز ولكن مع

* شجرة تطرح ثمارا كالتفاح ونفرض نسفا ساما . (المترجم) .

انزاع قاعها ، الذى كان بمقدوره أن يشكل قمة المخروط . مما يجعل هذا الجزء مفتوحا فتحه كبيرة مستوية ، وهناك ، بالإضافة الى ذلك ، تقوب صغيرة نقتب بشكل مستو فوق سطحها ، وهذه موزعة بشكل منتظم على الوجهين فقط ، ويوجد بالقرب من القاعدة ثقبان أكبر إساعا من التقوب الأخرى ، ويصل عمق الصندوق الى ٤٤ مم . ويشكل الوجه أو المشنة سطحاً بيضاويا(٣) يزيد قطره الأكبر عن ٦٨ مم ، فى حين لا يتجاوز قطره الأصغر الى ٥٤ ملمتراً ، وهذه الأطوال هي - كذلك - الأطوال نفسها التى لفحة نواة جوزة الهند التى يشد فوقها جلد البياض ، المشكل للوجه أو لمشد التناغم .

أما العنق \mathcal{M} فساق أو قصبة مستديرة تمضى مستدقة بشكل ملحوظ بدءاً من البنجك C حتى الجسم الرنان A ، ونجدها نحن مقسومة الى جزئين : الملمس π وأسفل العنق bb ، فأما الملمس فمن خشب شجرة الموت ، ويزدان فى كل امتداده بثمانى شبكات صغيرة من العاج ترتفع بشكل حلزوني : أربع منها فى اتجاه ، والأربع الأخريات فى الاتجاه المقابل ، وتصطف هذه الشبكات بشكل تبادلي ، وتبتعد كل منها عن الأخرى بمسافات متساوية ، بطريقة تجعل الشبكات التى تمضى فى اتجاه ، تقطع بما يشبه زاوية مستقيمة-الشبكات الأخرى التى تتخذ الاتجاه المضاد ، مما يكون أشباه معين ، توجد فى وسطها لوحة صغيرة من العاج تشكل زهرة على هيئة صليب . ويبلغ امتداد العنق ، طولا ، ابتداء من الملمس π نحو ٢٤٠ مم ، ويصل قطر سمكه عند خافضة الأوتار \mathcal{M} الى ٣٣ مم ، أما عند الاقتراب من قمة أسفل العنق b فلا يزيد القطر عن ٢٨ مم . ويصنع أسفل العنق bb من قطعة واحدة من خشب الأكاجة المصنت ، والعارى من أى زخرف ، ويصل طوله الى ١٠٢ مم . ويبلغ قطر

الطرف التالى مباشرة للملمس T نحو ٢٧ مم ، أما قطر سمك الطرف المقابل ، أى الطرف الملامس للجسم الرنان فيقترب من ٢٣ مم .

وتماثل القدم Q قدم الكمنجة المعجوز ، وهى تنفرس فى أسفل العنق . b ، وتر من داخل نواة جوزة الهند المكونة لصندوق الآلة . وتنوغل العارضة من الطرفين ، الى ما وراء الصندوق بامتداد يصل الى ٢٦٤ مم ، وتنتهى بزرار مخروطى صغير ، وعلى مسافة أربعة عشر ملليمترا أسفل صندوق الآلة تتسطح هذه القدم ، على نحو ما تصنع قدم الكمنجة المعجوز ، ومتلها كذلك تتسع مكونة قطعاً ناقصاً ، يبلغ طول قطره الأكبر ، الذى يتخذ نفس اتجاه الساق أو القصبة الحديدية نفسها ، خمسة وعشرين ملليمترا ، فى حين يبلغ قطره الأصغر أربعة عشر ، ووسط هذا القطع الناقص ، أحدث ثقب ممر من خلاله ، وإلى الخلف ، مسمار حتى رأسه ، ثم نثى الجزء الذى يبرز من الأمام (ذيل المسمار !) بطريقة تجعل منه محبناً كبيراً ، يفى بالفرش نفسه الذى يفى به نظيره فى الكمنجة المعجوز .

أما البنجك C فمصنوع من قطعة واحدة من خشب الأبنوس ، ويختلف جسمه قليلاً فى شكله ، عن بنجك الكمنجة المعجوز ، وإن يكن عارياً تماماً من أى زخرف ، وليست للرأس هنا هيئة البردق التى يتخذها الرأس فى الكمنجة السابقة ، لكنها تمثل اناء آخر ، مصرياً كذلك ، يطلقون عليه فى العربية اسم قلعة يعلوها غطاؤها ، ويتمثل الاختلاف بب الإنانين فى أن رقبة الأول تضى متسمة لتتخذ شكل القمع ، فى حين تكاد تكون رقبة الآخر اسطوانية الشكل ، ولها القطر نفسه فى كل طولها .

وأما الأوتاد R فقد صنعت بشكل أكثر تأنقاً عما جاءت عليه أوتاد الكمنجة المعجوز ، ورأس الأوتاد هنا من العاج ، وتتخذ شكل قرص يأخذ الجانب المسطح منه اتجاهها عمودياً موازياً للبنجك ، وقد يخرط هذا القرص

بواسطة المخروطة ، وتوجد فوق سطحه ، وكذلك على سمكه ، نقوش زينة زخرفية دائرية الشكل ، وتدور الدوائر التي يزدان بها السطح حول مركز واحد ، أما تلك التي توجد فوق السمك فمتوازية . وعند مركز هذا القرص ، يرى الزرار الذي يشكل نهاية الذيل ، من هذه الناحية ، بارزا الى الخارج ، في حين يتوغل هذا الذيل نفسه في الناحية المقابلة . وهو مصنوع من خشب القيقب ، وقد سويت استدارته بالمخروطة ، ويجتاز سمك البنجاء من طرف لآخر ، ونتيجة لذلك ، فانه يمر بالفجوة العميقة والمنسبطلة التي أحدثت بالبنجاء من الامام ، كما هو الحال في الكمنجة العجوز ، كي تدخل فيها الأوتار ويتم ربطها الى الأوتاد . لكن القوس (٤) ، وكذا بقية ما يتصل بهذه الآلة يظل ، بشكل مطلق ، نفس ما نجده في الآلة السابقة

الهوامش :

(١) اذ يقتنع الصينيون بأن لكل واحدة من ممالك الطبيعة ميزتها الخاصة ، وأن لكل واحد من الحيوانات المختلفة والنباتات المتفرقة ، والمعادن المتباينة خصوصية معينة ، فانهم لا يشاءون ، عند تركيبهم لآلاتهم الموسيقية أن يخلطوا ، دون تمييز كل صنف الحامات ، اذ ينبغي ، في رأيهم ، أن تصنع الآلة بخامات اما من المملكة الحيوانية أو من النباتية أو من مملكة المعادن ، أما حين يسمحون بالخلط بين خامات تنتمي الى كل هذه الممالك المتباينة ، فانهم يولون أهمية كبرى للانتقاء ، الذي يخضعونه لقواعد صارمة ، حددوها هم ، طبقا للخواص التي ينسبون لها الى الأجسام .

(٢) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ٨ ، ٩ .

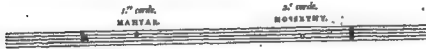
(٣) أنظر الشكل ٨ .

(٤) أنظر اللوحة BB ، الشكل ١٠ .

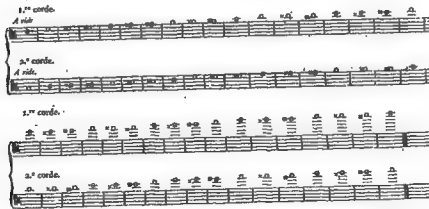
المبحث الثالث عن الائتلاف النغمي ، وعن مساحة وخاصية الكمنجة الفرخ

سبق لنا أن لاحظنا ، في المبحث الأول ، أن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية ، لا يكاد يختلف في شيء عن الائتلاف النغمي للكمجة المجوز ، إلا في أنه أكثر حدة بمقدار خماسية واحدة ، ولابد أن يدرك القارئ من ذلك ، أننا كنا نقصد أن يفهم ، ضمنا ، أن ائتلافها النغمي يتشكل على أساس الفاصلة الرباعية ، وأنه مقتبس عن المبادئ نفسها التي تأسس عليها الائتلاف النغمي في الكمنجة الأولى ، ويمكن كل ما سبق لنا قوله ، عند حديثنا عن الآلة الأولى ، أن ينطبق اذن على الثانية - أي أن مساحة النغمات ، وترتيبها ، مع مراعاة النسب ، لا تتغير هنا .

الائتلاف النغمي للكمجة الفرخ



مساحة النغمات ونوعها



وعلى الرغم من أن نغمات هذه الآلة من نوعية مماثلة لنوعية نغمات الكمنجة المعجوز ، فقد وجدنا فيها - مع ذلك - بعض شيء من اكتئاب * وبدون أن يكون هذا الاكتئاب منفرا ، فأنها على العكس من ذلك تمس المشاعر ، وينتهى بها الأمر بأن يستغرق سامعها في نوع من الأحلام إذا ما أطال الانصات إليها ؛ ولعل تأثير أنغام هذه الآلة قد أسهم بعض الشيء في التقليل من النفور الذي اعترانا عند سماع أنغام الكمنجة المعجوز. وأعدنا للاستماع إليها ، مع أقل قدر ممكن من التحيز ضدها ، أو الحكم المسبق عليها *

الفصل الثاني عشر

عَنْ الرَّبِّ بِلِ

المبحث الأول

حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآلة

يتعرف المرء ، دون غناء ، اذا تمنع شكل الرباب ، على الحساسة التي صنعت منها ، وطابع وأسلوب شكلها ككل ، كما سيدرك أنها تشترك ، ولا بد ، في أصل واحد ، مع الآلتين السابقتين .

وإذا كان لابورد Laborde ، في دراسته عن الموسيقى ، المجلد الأول ، ص ٣٨٠ ، قد أبدى رأيا مخالفا لما نقول ، فالسبب في ذلك انه لم يكن يعرف الآلات الموسيقية التي تحدث عنها الا عن طريق روايات بالغة الحطل ، أو لأنه قد أورد ما كتب بناء على شهادة أناس لم تكن لديهم - وهذا مرجح للغاية - المعارف التي لابد منها ، كي يحكموا جيدا على ما يتصل بفن الموسيقى ، كما أنه ، هو نفسه ، لا ينجو من اللوم ، لأنه لم يسع حيننا للتأكد من صدق الروايات التي كانت تنقل اليه ، كلما كان ذلك في مقدوره ، إذ لا يمكن التماس أى عذر له حين يقول ، ربما نقلنا عن قولة واحد من الناس ، ان كلمة رباب repab كلمة اغريقية الاصل ، وأن كلمة سمندج Semendje كلمة عربية ، برغم أنه كان ميسورا عليه للغاية أن يتفادى هذا الخطأ ، بفتح أول معجم يصادفه ، أو أن يلجأ الى مشورة المستشرقين في العاصمة .

يقول لابورد : « ان الرباب repab باليونانية القديمة ، أو السمندج Semendje بالعربية ، هي آلة موسيقية تعزف باستخدام القوس ، وليس لها سوى وترين ، أحدهما مدوّن بزيادة ثلاثية كبيرة عن الآخر ، أما ساقها فمن الحديد ، وتر من جانب لآخر من جانبي العنق ،

ويؤخذ جسمها عادة من نواة ثمرة جوز الهند ، وأما الوجه أو مشدة التناغم ، فبجلد مشدود على غرار جلد الطوف ، وهى الآلة الموسيقية المفضلة من جانب المازنيين الجائلين والبحارة والبهلوانات الشرقيين ، وهم يسكون بها (عند العزف) كما لو كانت آلة كمان .

ولابد أن الوصف الذى قدمناه عن الكمنجة ، فى الفصل السابق ، سيجعلنا نبين بجلء أن لا يورد قد خلط بين الرباب والكمنجة (١) ، ذلك أن هناك فرقا هائلا بين هذه وتلك ، فالجسم الرنان للربابة مسطح ، رباعى الشكل على هيئة شبه المعين ، فى حين يأنى جسم الكمان على شكل نصف كرة .

أما الرباب ، ولا يمكن أحد أن يرتاب فى ذلك ، فهى الآلة نفسها التى وصفها لا يورد تحت اسم مربى merabba ، فى المجلد الأول من دراسته عن الموسيقى ص ٣٨١ رقم ٦ ، والتى جاء رسمها فى المؤلف نفسه ص ٣٨٠ ، يقول لا يورد : « انها آلة تمزف بالقوس ، وتسمى مربى ، وتكاد تنتمى الى نوع الرباب repab على الرغم من أن لها شكلا مختلفا ، ومع ذلك فليس لها فى بعض الأحيان سوى وتر واحد ، وقلما يزيد سمكها عن البوصتين ، ويضطى جسمها ، من فوق ومن تحت بجلد مشدود ، ولها شمسة أو مسمم بالقرب من المنق ، ويمزف الموسيقى عليها كما لو كان يمزف على آلة كمان أو آلة دف أو كوس ، ضاربا على الوتر فى بعض الأحيان بظهر القوس » .

وينبئنا هذا الوصف الصحيح ، ولكن من الجانب السالب ، عن خاصية لم تتح القرصة لنا للملاحظتها ، فقد يحدث أحيانا أن ينقر بعض المازنيين المتجولين وتر الربابة بظهر القوس ، على نحو ما يضرب المازفون الجائلون فى فرتسا مشدة كماناتهم ، وإن كنا نشك أن هذه الحركة تعد جزءا

من فن العزف على هذه الآلة ، كما أننا لا نستطيع ، فى الوقت نفسه ، أن نقتنع أنفسنا بأن الناس يعزفون على الرباب ، فى أى بلد من البلدان ، على نحو ما نعزف نحن على آلة الكمان . فالقصبه الحديدية الطويلة التى تنتهى بها هذه الآلة تجلّ الامساك بها على هذا النحو أمرا مربكا ، وهكذا يكون لا يورد مفرقا فى الخطأ حول هذه النقطة ، فقد رأينا الرباب على الدوام تمسك على نحو ما تمسك نحن بآلة الكمان الجهير basse de viole ، مع مراعاة الامساك بها عن طريق طرف ذيلها الحديدى .

وهناك من الرباب نوعان ، يتمثل الفرق الوحيد بينهما فى أن الرباب من النوع الأول مزود بوترين ، أما تلك التى تنتمى الى النوع الثانى فمزودة بوتر وحيد .

فأما الرباب المزودة بوتر واحد فتسمى **رباب الشعار** أى التى يستخدمها الشاعر ، اذ يستصحب الشعراء والرواة هذه الآلة عند انشادهم الروايات المخناة ، والمنظومة شعرا (٢) .

وأما الرباب المزودة بوترين فتسمى **رباب الغنى** .

ويبدو أن استخدام هذه الآلة يقتصر كلية على مصاحبة الصوت البشرى سواء فى الفناء (العادى) أو فى انشاد الرواية الشعرية ، وهم يستخدمونها فى مصر ، على نحو مقارب لما كانت القيثارة تستخدم عليه فى الزمن القديم ، وعلى غرار ما كان الاغريق يستخدمون تلك الآلة الموسيقية التى كانوا يطلقون عليها اسم **الفوناسكوس** أو **التوناريون** (أى المنظمه) (٣) Tonarion و Phonas-cos ولم نر قط هذه الآلة وقد صاحبتهما آلات أخرى ، أو صحبت هى آلات موسيقية من نوع تلك التى يستخدمونها فى العزف الجماعى فى مصر ، أو فى موسيقات الاحتفالات الرسمية ، أو مناسبات المناسبات العامة .

الهوامش :

- (١) انظر دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ،
ص ٧٢٢ الهامش رقم (٢) [المجلد الثامن من الترجمة العربية] .
(٢) المرجع السابق ، الفصل الثاني ، المبحث السادس عشر .
(٣) المرجع السابق ، المبحث نفسه ، حيث قدمنا أمثلة حول وظيفة
هذه الآلة .

المبحث الثاني

شكل وخامة وتركيب وإطوال الرباب وأجزائها

تختلف الرباب بشكل رئيسي عن كل من الكمنجة العجوز والكمنجة الفرخ ، كما نوهنا من قبل ، في شكل جسمها الرنان (١) A ، فهو هنا على شكل معين ، قمته موازية لقاعدته ، وضلعا متساويان أو هما قريبان من ذلك .

وللعنق M شكل اسطوانى ويشكل مع البنجاك قطعة واحدة ، ويبدأ البنجاك C هناك ، من حيث يوجد اختناق صغير يوجد في وسطه نتوء زينة n ، ثم يستطيل حتى أعلى ، ويبدأ ملمس العنق T من عند خافضة الوتر F حتى صندوق الجسم الرنان أى من T الى T ، والجسم الرنان للبنجاك مجوف ، على غرار الجسم الرنان في الكمنجات السابقة على هيئة لجة طويلة وعميقة ، من شأنها أن تتلقى الأوتار ، التي تربط بالمثل الى ذيل الأوتاد ، ولراس البنجاك كذلك شكل اناء يعلوه غطاءه ، وان تكن رقبته أوسع من رقبة الآنية المصرية المسماة بالقلعة ، أما الوندان فلم يصنعا ، كلاهما ، على نمط واحد ، في الآلة التي كانت في حوزتنا ، مما يجعلنا نحس أن واحدا منهما قد جاء في موضع آخر مفقود ، ولواحد منهما رأس كروية الشكل (سادة — أى بدون نقوش أو حزات) في حين تنقسم رأس الآخر الكروية الشكل بفعل نتوءات زينة دائرية ، الى أجزاء كثيرة ، ومع ذلك فهناك محل للاعتقاد بأن شكل أوتاد هذه الآلة يختلف عن شكل أوتاد الآلات الشرقية الأخرى ، ذلك أننا لم نلق آلة موسيقية ، رموس

أونادها كروية الشكل ، سوى هذه .

أما قدم الرباب Q فساق أو قصبة رباعية الأضلع ، مصنوعة من الحديد ، يوجد فوقها ، بين مسافة وأخرى ، وفوق كل واحدة من زواياها فجوات مربعة الشكل ، ولاكبر الأجزاء الوسيطة بين هذه الفجوات ، وعلى وجوهه الأربعة ، ثقب مستطيل ، متقوب بشكل مستو ، أما الأجزاء الأخرى ، فتنقسم من كافة جوانبها بفعل ثلمات جواناء ، تشكل فيما بينها ، فى بعض الأحيان ، شبكات صغيرة ، وتشكل فى أحيان أخرى ، شرائط مسطحة .

وللفرس الشكل نفسه الذى نجده فى فرس الكمنجات السابقة ، ومع ذلك فحيث لم يكن لربابتنا سموى وتر وحيد ، فلم يكن لهذه الفرس سموى فجوة واسعة تتناسب مع عرض الوتر .

ويصنع القوس على النحو الذى جاء عليه قوس الكمنجة العجوز .

ولا تصنع من الخشب من الجسم الرنان سوى الوصلات ، ويبلغ عدد هذه أربعا ، تندمج أو تتداخل فى بعضها البعض على نحو ما نفعل التروس ، أما الجزء العلوى أو الوجه ، وكذلك الجزء السفلى ، فيتشكل كل منهما من ورقة من جلد الفزال ، مشدودة وملصقة فوق الوصلات الأربع ، ووصلتا قمة وقاعدة الجسم الرنان قد صنعنا كما يبدو من خشب السرو القادم من القسطنطينية ، أما وصلتا الجانبين فمن خشب القيقب .

ويصنع العنق والبنيجاك من خشب الفبيراء* ، أما روس الأوتاد فمن

خشب الورد ، وأما الذيل فمن خشب البقس** .

* شجر ينمو فى الأحراش ، يستخدم خشبه فى صنع الآلات .

(المترجم)

** شجر زينة يزرع لتحديد تخوم الحدائق .

(المترجم)

وتؤخذ الأرباب وخافضة الوتر والقدم - فى آلتنا هذه - من الحامات نفسها التى تصنع منها نظيرانها فى الكمنجتين السابقتين ، أى من الحديد .
فى حين تكون الفرس من الحشيب الأبيض .

ويبلغ الطول الاجمالى للرباب نحو ٩٢١ مم ، ويبلغ سمك الجسم الرنان ، أو عرض الوصلات ، وهما سنى واحد ، نحو ٥٩ مم ، ويبلغ اتساع الوجه أو مشدة التناغم ، وكذلك عرض أسفل الجسم الرنان ، نحو ١٥٩ مم عند القمة و ٢٦٠ مم عند القاعدة ، ويبلغ طول الوصلات الموافقة لهذا وذاك من الطولين السابعين الامتداد نفسه بالتبادل ، ويصل طول الجزء المائل من ناحية اليمين ٢٨٨ مم ، أما الجانب المائل من اليسار فيبلغ طوله ٢٩٠ مم ، أما الوصلات التى توافق هذه الجوانب ، فلها ، بالتبادل أيضا ، الأبعاد نفسها طولا .

وبدها من أسفل العنق ، قريبا من الجسم الرنان ، وحنى قمة البنجاك ، يبلغ الامتداد الى ما يقرب من ٤٠٦ مم ، فى حين يكون طول العنق وحده ، بدها من الجسم الرنان وحتى الاختناق الذى يسبق البنجاك نحو ٢١٧ مم .
وينقسم كل هذا الامتداد الطولى ، من مسافة لأخرى مرة بواحدة ، وأخرى باثنتين ، وثالثة بنلانة تقوب دائرية تستخدم فى تحديد ملمس الأنغام .
ويبلغ طول خافضة الوتر الى ٥٤ مم بدها من الاختناق الذى يرى بين العنق والبنجاك .

ويمتد طول قصبه أو ساق القدم الحديدية للآلة الى ما وراء الجسم حتى يبلغ ١٧٤ مم .

أما بقية الأجزاء والأطوال الأخرى للرباب فلا تستحق عناء الإشارة إليها ، أو أنها تماثل نظيراتها فى آلات الكمان المصرية .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة BB الشكل رقم ١١ .

المبحث الثالث

حول الائتلاف النغمي للرباب

وحول مساحة أو مدى نغماته

الفرض المبدئي من هذه الآلة الموسيقية

كانت المذكرات التي دونناها عن آلة الرباب ذات الوترين ضمن مجموعة المذكرات التي فقدناها ، ولسنا نتذكر ما هو الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية ، وقد يكون هو الائتلاف نفسه الذي يتحدث عنه لابورد حينما خلط ما بين الرباب والكمنجة ، والذي كانت نغماته مدوزنة ، طبقا لما يذكر ، على الثلاثية الكبيرة بين هذا الوتر وذاك ، لكن هذا ، فيما يبدو لنا ، مناقض لمبادئ الموسيقى العربية التي لا تتقبل الثلاثية قط ضمن التناغمات التي ينبغي أن يشتمل عليها أى ائتلاف نغمي ، اذ تقوم - أى هذه المبادئ على الأسس التي كانت تنهض عليها الموسيقى الاغريقية • ولسوف يكون بالمل ، بعيدا عن المعقول أن نفترض بأن الموسيقيين العرب قد اختاروا عمدا ، وعلى وجه الدقة ، نغمتين لا يتوافقان معا قط ، في نظامهم الموسيقي ، كى يشكلوا منهما الائتلاف النغمي لواحدة من آلائهم الموسيقية . لا سيما حين يكون دورها مقصورا على مصاحبة الصوت البشرى عند الغنا أو عند انشاد الروايات الشعرية •

وتكاد تكون آلة الرباب وحيدة الوتر ، التي حملناها معنا من مصر ، والتي رسمت وحفرت فى اللوحة BB ، الشكل ٢ ، والتي نراها تحت ناظرنا الآن ، على حالتها المبدئية ، وهذا احتمال ، ذلك أن القصد المنشود من هذه الآلة لا يتطلب منها أن تكون أشد من ذلك تعقيدا ، وهى مدوزنة

فى مقام أو نغم رى Ré . من غليظ التينور أو من وسط نغمة الغليظ (وهو الوتر الثانى فى الآلات الوترية) . وتوافق هذه النغمة ، فى النظام الموسيقى عند العرب مقام الرست ، وهو أساس هذا النظام ، كما توافق هذه النغمة أشد النغمات غلظة فى المقام الدورى عند الاغريق ، أول وأقدم كافة مقامات الموسيقى الاغريقية ، والمقام الأساسى لكل المقامات الأخرى . وقد كان ينظر الى هذه النغمة عند اللاتين ، وعندنا نحن كذلك حتى وقت الإصلاح الذى قام به جى أرزو ، باعتبارها نغمة القرار للمقام الدورى كى لا نزال نحن ، بدورنا ، نعتبرها كذلك فى ترتيلاتنا الكنسية ، التى تعد موسيقانا الأولى .

أما مساحة النغمات التى يستطيع المرء أن يحصل عليها من الرباب عند العزف عليها عند نقطة الملمس وحده ، فهى السداسية الصغيرة ، أو لعل القوم قد اكتفوا على الدوام بمدى خماسية أو أنهم ، على الأقل ، قد التزموا بذلك ، وهذه النغمات ، وقد سبق لنا قول ذلك ، قد تم تحديدها والاشارة إليها فوق ملمس العنق عن طريق الثقوب الدائرية الشكل ، وتتوافق نغمة الافتتاح (à vide) مع النغمة رى Ré ، فإذا وضعنا الاصبع فوق منتصف الفاصلة الثانية نحصل على النغمة مى ml ، وإذا وضعناه فوق منتصف الفاصلة الثالثة حصلنا على النغمة فا x ، وإذا وضعناه فوق الفاصلة الرابعة يردد الوتر النغمة سول sol ، أما إذا وضع الاصبع فوق الفاصلة الخامسة فنستمتع الى النغمة لا la ، وأخيرا فإذا وضع الاصبع الى ما وراء الثقوب الدائرية الأخيرة ، فستكون النغمة التى نحصل عليها هى النغمة سى y ، وقد أشرنا بالأرقام (١) الى كل واحدة من النغمات التى تكونها هذه الحطوط المستديرة بالاسم الذى حددناه ، والتى نحصل عليها إذا ما وضعنا الاصبع عند هذه الحانة أو تلك : فالرقم ١

يقابل خانة النغمة رى Re ، والرقم 2 يقابل خانة النغمة مى ml
والرقم 3 يقابل خانة فا x و 4 يقابل النغمة سول Sol و 5 يوافق
la أما رقم 6 فيوافق النغمة سى s .



ومع ذلك ، فحيث يقتصر دور هذه الآلة على مصاحبة صوت الشعراء
والرواة والرايسودى عند الانشاد الشعري ، فان الفاصلة السداسية ليست
ضرورية فى هذا النوع من الانشاد الشعري أو الرواية الشعرية ، ومن
المعروف ان الاقدمين كانت لديهم قواعد تصف وتحدد مدى ومساحة النغمات
التي لابد أن يمر بها الصوت البشرى عند الانشاد الخطابي (٢) وكذلك عند
انشاد الملاحم الشعرية (٣) . وأول وأهم هذه القواعد ، طبقا لما يذكره
ديتيس داليكارناس هي أنه لا ينبغي للصوت البشرى أن يعلو فوق الخماسية
ولا أن ينخفض الى ما دونها ، اذ يقول : « ان ميلودى الخطابة ينحصر عادة
فى فاصلة واحدة تسمى دياپانتة أى خماسية ، بمعنى انه لا يحق له أن
يعلو الى ماوراء ثلاثة مقامات ونصف القسام باتجاه الحاد ، ولا ينبغي له أن
ينخفض الى ما دون هذه الفاصلة » (٤) . وهكذا ، وكما سبق أن لاحظنا أكثر
من مرة ، فحيث أننا لا نزال نتعرف على آثار بعينها لكثير من الممارسات
القديمة التي ظلت سارية هناك حتى اليوم بفعل لامبالاة المصريين ، وبفعل
تعلقهم المتيد بعبادتهم القديمة ، وكذلك بفعل ابتعادهم الشديد وتفورهم
من كل ضرب من ضروب التجديد ، وحيث أن ثبات المصريين الذى لا يتزعزع
لم تضعفه قط كافة المساوىء التي تسربت اليهم ، بحيث يبدو ثباتهم هذا
شبيها بسد صمد لكافة الضغوط العنيفة والمندفعة ناسى يقوم بها سيل بلغ حـا

* رواية محترف للقصائد الملحمية قديما ، أما الرايسودى أو
الرايسودة فهي القصيدة الملحمية التي كان يتم انشادها (المترجم) .

الفيض ، فقد أمكنهم أن يحتفظوا وأن يبقوا على العدد الكبير من عاداتهم فى منأى عن كل التغييرات ، وبالرغم منها ، تلك التغييرات التى أدت إليها ، وإلى أن تفعل ما فعلته فى وجه مصر ، تلك الثورات أو التطورات العنيفة التى جرت هناك ، فإن علينا أن تصدق إذن أن السلوك الذى كان معروفا منذ المصور البالغة القدم ، عند الاغريق ، والذى لم يعد موجودا اليوم ، الأ فى مصر ، لا يمكنه أن يظل هناك طيلة هذه القرون المتعاقبة بفعل غريزة التمود وحدها لو أن مبادئ هذا السلوك كانت قد اندثرت بشكل تام ، ومع ذلك ، فكل شئ يذكرنا ، وكل شئ يشهد كذلك على أنه ان لم يكن بمعرفة المصريين المحدثين اليوم لهذه المبادئ ، فعلى الأقل بوجود الوسائل التى استخدمت فى الماضى والتى لا يزال بالامكان الاستفادة منها فى تحديد استخداماتها ، وهو الأمر الذى أدى الى دوام ممارستها حتى اليوم فى مصر . ومثل هذه الشهادة نجدها اليوم ، بلا مرأ ، فى آلة الرباب ، تلك التى يقتصر دورها على تحديد المدى الذى وضعه الاقدمون للانشاد الخطابى ولانشاد الملاحم الشعرية ، ما دام استخدام هذه الآلة لا يزال مقصورا على مصاحبة رواية الملاحم والشعراء حين ينشدون أشعارهم (واحمال بقية اكانياتها النضمية) . وهكذا تكون الرباب فى الواقع « تونافيون » حقة ، كما يبرهن الغرض الذى تستخدم اليوم فيه على أن الغاية المبدئية من وراثتها هى مساندة وإطالة مدى الصوت البشرى ، وكذا الإبقاء عليه داخل الأطر التى حددتها المبادئ الموروثة .

الهوامش :

(١) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١١ .
(٢) هكذا كان الاغريق الأقدمون واللاتين يطلقون على ممارسة قواعد الرابسودة ، وهو ما نسميه نحن اليوم بنبرة الصوت . وكلمة نبرة accent كلمة مركبة من كلمتين لاتينيتين تعنيان مما : من أجل أو بقصد الغناء ، وعلى غرار كلمة بروزودى Prosodie ، المكونة هي الأخرى من كلمتين يونانيتين تعنيان الشيء ذاته . ذلك أن البروزودى ، لم تكن تعنى إلا ما له علاقة بطريقة رفع أو خفض الصوت أثناءلقاء الخطاب ، وقد كانت - كما يدل على ذلك اسمها - فن إخراج وتعديل نغمات أو نبرات الصوت أثناء الحديث ، وذلك لجعله ضربا من ضروب الانشاد ، أى باعطائه التعبير المقتنع ، لكن قواعد هذا البروزودى قد عفا عليها الزمن ، وننوسيت كلية أو لم يعد معترفا بها بيننا ، أما المدلول الذى نعطيه حاليا لكلمة بروزودى Prosodie فليس له أية علاقة بالمعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة ، ولا بالفكرة التى كان يربطها بها الأقدمون . ويقول داليكارناس « ان الخطابة ضرب من الموسيقى ، ولا يختلف فن الخطاب عن غناء أو انشاد الآلات الموسيقية الا عن طريق المدى أو المساحة ولكن ليس فى مدى أو مساحة النغمات ، وإنما فى صفاتها ، ذلك أن للخطاب كذلك هارمونيته وإيقاعه ، وجمالياته وتعبيراته ، وتحولاته أو انتقالاته ، وليس هناك من يشك فى أن حاسة السمع لا تجد ما يفريها على الاصغاء الا حينما يجذبها ، فى وقت مما ، الهارمونى ، والإيقاع ، والتبدل أو الانتقالة ، وأنها لا تستطيع ، فوق كل شيء ، الا كل ما هو جميل » .

ويقول أرسطو : « ان الفصاحة تعنى أن يعرف المرء كيف يفرض من نبرات أو نغمات صوته ، طبقا للاحساس الذى يريد أن يوحى به ، وكيف يستطيع ، اذا ما لزم الأمر ، أن يمنحه القوة أو أن يلطف منه أو أن يقف به موقفا وسطا ، وكيف ينبغي له أن يستخدم النغمات سواء المادة أو الفليظة أو التى توجد فيما بينهما ، وأن يعرف أية إيقاعات تتوافق مع كل نغمة من هذه ، ذلك أن هناك ثلاثة أمور تجدر ملاحظتها ، المساحة أو المدى ، والهارمونى ، والإيقاع ، وهذا ما يكتب الفوز فى مضمار السباق » [أرسطو ، البلاغة ، الكتاب الثالث ، الفصل الأول] .

(٣) يوضح أرسطو كسين Aristoscène فى هارمونياته ، وأريستيد كنتيليان Aristide-Quintilien ، فى دراسته عن الموسيقى ما يعنيه الانشاد الخطابى ، والانشاد الشعرى ، والانشاد أو الغناء الموسيقى ، ويمكن الرجوع الى هذين المؤلفين حول هذه النقطة التى لا يتاح لنا الخوض فيها بعمق هنا ، كذلك فنحن نحيل ، فى هذا الصدد الى المقالة التى اقتبسها

فوتئوس . Photius في مؤلفه Myriobiblon ، نقلا عن بروكلوس ' Proclus
والتي عنوانها :

Procli chrestomáthia, seu laudabilia de re Poetica, pag. 982 grec et
lat. Rothomagi, 1653

وسوف تجد في هذه المؤلفات كل ما يتصل بالأنواع المختلفة من
الإشهاد الخطابي والشعري ، معالجا بقدر يتساوى مع توسعه في ترتيبه
ووضوحه ، كذلك يمكننا أن نقرأ الفصلين الثاني والثالث من الكتاب
الرابع عشر من مادية الفلاسفة Delphosophistes لأثيناؤس Athenée ،
وكذلك جولئوس بوللوكس Julius Pollux في مؤلفه onomast ،
الكتاب الرابع عشر ، وقد جمعنا كل هذه المصادر الى كثير غيرها في مؤلفنا
الذي عنوانه :

Recherche sur l'analogie de la musique et des arts qui ont pour objet
l'imitation du langage, Paris, de l'Imprimerie Impériale, 1807, 2 vol.
grand in 80.

أى : بحث حول التماثل القائم بين الموسيقى والفنون التي تتخذ من
المحاكاة اللفظية (أو الصوتية) موضوعا لها .

(٤) دينيس هاليكاناس ، المرجع السابق .

الفصل الثالث عشر

مَوْلَى الْقَبْصَارِ وَالْغَنَاقَةِ الْيُوسُفِيَّةِ

المبحث الأول

حول الطرق المتباينة للفظ وكتابة اسم هذه الآلة ، وحول التشابه التام البادى فيما بسين الكيسار والقيثارة التى وصفها هومروس فى نشيده الى عطارد - الوصف الاجمالى للكيسار ، طريقة العزف عليها - فىم كانت اقيثارة تستخدم فيما مضى - الضرر الذى لحق بفن الموسيقى منذ اهتمت هذه الآلة الموسيقية - انهيار سطوة هذه الآلة منذ ذلك الوقت

لم نضع الكيسار Kissar ضمن قائمة الآلات الموسيقية العربية الا لانها الآلة الوحيدة من آلات الاثيوبيين ، ومن الآلات الخاصة بشعوب اواسط افريقيا ، التى رأيناها فى مصر ، والنمى تزودنا بواحدة منها ، ولهذا فقد عانينا بما فيه الكفاية من العثور على شخص يمكنه أن يبيعنا اياها ، وليس السبب هو ندرة هذا النوع من الآلات الموسيقية فى مصر ، فمن المألوف والشائع ، عكس ذلك ، أن نرى الاثيوبيين والبرابرة ، وقد حملوها معهم عند حضورهم من بلادهم الى القاهرة ، كى يستقروا هناك ، بوابين أو حراسا للمحال .

وقد أطلقنا على هذه الآلة اسم كيسار اذ كان الاثيوبى الذى زودنا بها يسميها على هذا النحو ، وقد كان هو نفسه كذلك أبرع من سمعناهم يعزفون عليها(١) . ويطلق النوبيون الذين يقطنون ، هنا وهناك ، حول الجندل الأول ، على هذه الآلة اسم كسر أو كسر ، ويسميها آخرون باسم كسرة ، كما تسمى هذه الآلة فى بعض مناطق أخرى من النوبة جيزركه

أو غيزوكة ، وحيث أن لكل ممن لفظوا هذا الاسم أمامنا لهجته الخاصة ، وحيث أن هذه اللهجة ليست مما يكتب قط ، كما هو حال لهجة بعض المناطق في فرنسا وإن عدا ضئيلا من أبناء النوبة هم فقط الذين يعرفون الكتابة ، فإننا لم نتبين الشكل الهجائي الصحيح لهذه الكلمة ، أما لابوردا Laborde ، الذى اتبع النطق التركى عند كتابته لأسماء الآلات الشرقية التى قام بوصفها ورسمها في دراسه عن الموسيقى ، فكذب اسم هذه الآلة على نحو مخالف لما كتبناه نحن ، فقد كتبها هو : كسر Kussir . ويشير المصريون الى هذه الآلة باسم القيثارة البربرية أى جيتار البرابرة . وفى الترجمة العربية للكتاب المقدس ، والمنشورة في التوراة متعددة اللغات ، تحول الاسم الذى كان الاغريق قد ترجموه ولفظوه كيثارا Kithara ، باعطائهم لحرف θ القيمة أو النطق نفسه الذى يعطيه الانجليز لحرفي Tη ، أى ذلك النطق الذى يقف موقفا وسطا بين حرفي السين والذال (S و Z) وهو حرف الثاء عندنا [- تحول ذلك الاسم فى العربية الى قيثارة ، وهى كلمة يلفظ فيها حرف الثاء (العربى) كمقابل للحرف θ عند اليونانيين المحدثين ، وهكذا يقدو طبيعيا أن يكون هذا هو الاسم نفسه الذى يلفظه الأثيوبيون كيصار أو كيثار ، وهو ما يطلقونه على قيثارتهم .

ومع ذلك فمما لا جدال فيه أن هذه الآلة لا تشبه قط تلك التى أسميناها نحن بالجيتار ، فهى قيثارة حقيقية ، تنتسب فيما يبدو ، ببساطة بنيتها المتناحية ، وبالطريقة الحسنة والبدائية التى صنعت بها ، الى القرون الأولى التى ابتكرت فيها هذه الآلة ، وبرغم ذلك فلا تنقص الرشاقة شكلها ، بل إن ما يدعو الى الغرابة ، وينير الفضول فى الوقت نفسه ، هو أن هذه القيثارة تشبه على وجه الدقة ، تلك التى وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارذ والتي نسب فيه اختراع هذه الآلة الى هذا الاله .

وحتى يكون بالإمكان أن نحكم بسهولة أكبر فيما يصل بهذا الشابه. فسنقوم بإيراد وصف قيسارة هوميروس ، كما يصفها صاحبها ، ثم نقوم بعد ذلك بوصف قيسارة البرابرة ، فقد رأى عطار ، فيما يروى هوميروس ، قريبا من مسكنه سلحفاة كانت نتقدم نحوه منمهلة ، وهى ترعى العشب النضير ، فتأملها مبتهجا ، وعندئذ خطرت له فكرة أن يصطنع من هذه شيئا نافعا ، متخيلا فى الوقت نفسه المزايا التى يمكنها أن تنجم عن ذلك ، فحملها على العمود الى بيته ، أخذها اياها بين يديه ، وحين أفرغ درقتها ، ونظفها ، كساها بقطعة من الجلد ، ولف حولها عروق أو أعصاب ثور^(٢) ، ثم أدخل اليها رافعين ، ربط بينهما بنير ، ثم شد عليها سبعة أوتار رنانة^(٣) أخذها من معى خروف ، وحين أتم عمله ، أمسك بهذه اللعبة اللطيفة^(٤) وسمى لارنان جزء من الأوتار بالريشة (البلكتروم) ، لاسما الجزء الآخر من قيسارته بوقار ، ثم نرسم على الفور باغنية باللغة الجمال والروعة .

وفى واقع الأمر فان الكيسار أو القيسارة الأنيوبية لم تتكون قط من درقة سلحفاة ، فقد لا يكون هذا الحيوان شائعا فى أثيوبيا بالقدر الكافى ليسهل على عامة الناس التزود بدرقاته ، ولذلك فقد أحلوا محله - ببساطة - طاسا من الخشب . وبايجاز شديد فان بقية أوصاف هوميروس يمكنها أن تنطبق ، فى كل جوانبها ، على وجه التقريب ، على الكيسارة الأنيوبية ، فهذه الطاس الخشبية A ، التى أحلوا محل درقة السلحفاة ، مكسوة بالمثل بقطعة من الجلد^(٥) ، ومضمومة من كل جوانبها بعصب ثور^(٦) ، وأدخلت اليها رافعتان هما B ، C ^(٧) ، مرتتا من طرف لآخر من الجلد حتى أسفل هذه الطاس متخذة شكل Ω ، ومن هناك ترتفعان متفرعتين حتى علو بعينه ، ثم تمضيان لتنفرسا من طرفيهما ، كل طرف فى واحد من طرفى النير أو العارضة ، الموافق له .

فقد بدأ الأتيوبي الذى كان يعزف أمامنا على هذه القيثارة ، يداعب أوتارها بريشته ، ثم أخذ يندنن مع نقر الأوتار بيده اليسرى ، وفي النهاية بدأ الضاء ، وهو يواصل على الدوام نقر الأوتار والتوقيع عليها **بريشة العزف** .
واد كنا أكثر انشغالا بالذكريات الطيبة التى أثارها هذه الآلة فينا ،
بأكثر مما كنا نلقى بالا للضاء الطفولى الساذج لرجلنا الأتيوبى^(١١) ، فقد
انتقلنا بأرواحنا الى هذه الأزمنة البطولية ، حين كان تلاميذ أورفيوس
وديمودوكس وفيموس وترباندز يزجون نبرات أصواتهم الرجولية والنشطة
بنغمات الطرب التى ترددها أوتار القيثارة العذبة ، متغنين بمعجزات الطبيعة.
ومآثر الآلهة ، وفصائل الملوك ، وروائع الأعمال التى قام بها الأبطال
والاكتشافات النافعة التى أنجزها العباقرة من بنى الانسان ، والتقسم الذى
أحرزه العلماء الذين يوسعون آفاق العلوم^(١٢) ، ويعلمون الشعوب ، ويعرفون
كل امرئ بواجبانه ، وينرون فى كل القلوب محبة الخير ، والرغبة فى التميز
ببعض الأعمال النافعة والجميلة . ولم يكن بمقدور النغمات التى كانت تملق
فى آذاننا أن تصرف عن مخيلتنا آلاف الافكار التى كانت تتعاقب فى الذهن
وتستبقينا فى اسرار أحلام قاتمة تبعث على الأسى ، وقلنا لأنفسنا ، فى قرارة
أنفسنا ، فيما مضى ، فى تلك العصور الخوالى ، حين كان كل الشعراء
متشدين وكل المنشدين شعراء ، وحين كانت القيثارة آلة بالغة الأهمية ،
من كان يتجاسر ، كائنا من يكون ، على أن يكب على استلهاهم عبقريته دون
هذه الآلة ، ذلك أن الشاعر - الموسيقى لم يكن ليفوته قط ، من قبل أن
ينشد أو يتغنى بأبياته ، أن يكف على مشورة ذلك الائتلاف النغمى الرائع
لقيثارته ، هذا التناغم الهارمونى الذى لم تتحدد نغماته الا بعد سلسلة طويلة
من الملاحظات والتجارب المتضاعفة ، على مدار قرون عدة ، والذى محصنت
دقتها ، وكرست فوائدها ، بفعل أكثر النتائج توفيقا وأكبرها خصوبة

فمن طريق مداعبة الأونار(١٣) ، وترا يمد وتر ، كان الفسان اليفظ ينجح في الوصول الى الاساك بالنغم أو المقام المناسب ، والى التغيرات فى المقام التى تناسب الأسلوب الذى يتطلبه موضوعه(١٤) ، وما ان يجد نفسه فى حالة يستطيع معها أن يحتوى خماسية ، وأن ينظمها ، وأن يهدد جموح عبقريته الخلاقة ، كان يبدأ انشاد اغنيائه أو أناشيده المتسامية(١٥) ، وكانت هذه ، على النوام ، تحظى بانصاف يشع احتراما ، وتسمع باكر ضروب الاعجاب حماسة ويعظة ، كانت تنفذ الى الروح متخللة الأحاسيس والمتاعر ، فتملؤها باكر الانفعالات نبلا ، كانت ملهب النفوس بحب الفضائل ، ونوله الرغبة لدى الانسان فى أن يكون نافعا ، كما كانت تضع بذور اشتهاء المجد . ولكن وأسفاه ! فكم نأت هذه الأزمان السعيدة عنا ؟ ومن بمقدوره اليوم أن يدوزن قينارة ! فمنذ وقت طويل من قبلنا ، أبت القينارة ، وقد أزرت بها حالة المهانة التى أوصلها اليها الجهل والذوق السقيم ، ومرغب فى الوحل كرامتها النظرة الجديدة من الناس اليها - أبت أن تستجيب للطلعات الطموح للشعراء والموسيقيين ، وبات الشعر والموسيقى ، وقد تخلت عنهما المعونة القادرة التى كانا يحصلان عليها فيما مضى من أنغام هذه الآلة الموسيقية ، خاليين من الحيوية ، عاجزين عن التعبير ، وبدلا من يسمى الدوب لمحاولة مناصرة ، بعيدة عن الادعاء ، يباركها التواضع ، ويتوجها ، فى نهاية الأمر ، النجاح فى غالبية الأحوال ، فان فنان اليوم ، الطائش ، غير الهيب ، والذى لا يشغله سوى تملق غروره الصببائى بأن يثير دهشة جمهور جاهل سقيم المزاج ، يود أن يأتى بمقدمات موسيقية تصطنع أساسا أو شكلا علميا ، لكنه لا ينجح الا فى اظهار مزيد من عجز عبقريته الهزيلة ، وفى ارهاق خياله المقيم المتبلد بمحاولات هزيلة ، وفى تمذيب كليهما - عبقريته وخياله - بلا جدوى ، لكنه لا يستطيع قط لا أن

يسنثير عبقرية ولا أن بيعت الدفء الى خياله ، اذ ليست لهدزين من القدرة ما يمكنهما من الاستجابة لتوسلانه اللوح ، فقد ذوب العبقرية بعد أن نات عنها الرعاية ، وسئل الخيال لنقص الممارسة ، فخذل كلاهما رغبة هذا الفنان الدعى ! فأصبح بذلك صورة معبرة عن قولنا الساخرة . سخص (الجلبل) فلم يلد فى النهاية ، سوى فار هريل ، ولقد غزب هذه الغواية . التى لا تزال تمشى بيننا ، فن الموسيقى حتى فى المناطق النائية ، وفى كل مكان بلغنه ، جعلت من فعالية هذا الفن ، فيما ينصل بخير البشر ، أمرا يكتنفه الريب والشكوك .

وبرغم أن الشهادة الاجتماعية لكل الشعوب العديمه تدلل على قوة تأثير الموسيقى ، وبرغم أن علماء ذوى جدارة كبيرة ، قد دللوا لدرجة الوضوح ، وعن طريق أمثلة ملموسة مجسمة (١٦) على ما لهذا التأثير من سطوة على الأحاسيس والروح ، فان هذا الفن لا يزال بعد فاقدا لاعتباره عندنا ، فما زلنا نصر على الزرابة به ، بأن نتركه نهبا لأخطار ممارسة رونية عمياء ، خالية من الروح ، ولنزوات ذوق هش ، عجيب على الدوام ، بل ساذ مجاف للصواب وبدلا من أن نفكر فى جعله مفيدا بأن نهيم له ممارسة أفضل ، وتطبيقات أصوب وتفهم أحسن ، فائنا لا نرجو منه سوى أبسط الأحاسيس ، لقد أوصدنا قلوبنا دونه ، ولم نعد نطمح منه أن يتغلغل فينا حتى الروح .

ومع ذلك فاحمال أو لامبالاة كذلك يمكن الاغضاء عنها عند الشعوب الغارقة فى جهالة بربرية بانسة أمثال أقوام انيوييا ، ولكنها تتناقض بشكل قلما يمكن التسامح فيه مع ما للامم المتحضرة فى أوروبا من معارف وعلوم . فقد أمكن عناد أو مكابرة أناس ذوى حظ ضئيل من العلم ، صورت لهم العصور القديمة ، المحترمة والزاهرة بالعلم ، على نحو كاذب مخالف للحقيقة ، فى الوقت الذى تكشف لنا فيه هذه العصور نفسها عن أسرارها السامية

أمكن هذا العناد المكابر أن يفاوم حتى اليوم كل البراهين الحقة ، وأن يحول انتباه العامة عن دراسة جادة للموسيقى ، ومع ذلك ، فليس ببعيد ذلك الزمن الذى ستسارع فيه فرنسا بمعالجة هذا الإهمال المجحف للموسيقى والضار بسعادتها هى ، ولنسوف يتحقق لها من الطموح النبيل ما يجعلها جديرة بالأقدار العظيمة التى يهينها لها اليوم بطل* يبدو وكأن كل صنوف المجد قد ادخرت ، جميعها ، له .

* لا بد أنه يشير هنا الى نابليون . (المترجم)

هوامش :

(١) أكد لنا القسس الاحباش أن هذه الآلة فى بلادهم وكذلك فى كل المناطق داخل افريقيا تعرف باسم كراو Kraw .

(٢) يمكن تطبيق هذا الوصف على الرسم الذى قدمناه للقيارة الأتيوية ، اللوحة BB ، الشكلان ١٢ ، ١٣ .

(٣) لا يوجد فى قياسنا هذه سوى خمسة أوتار ، ولعلها ننتسب الى نوع كان أصله - ولا بد - سابقا على القيارة التى يصفها هوميروس فى النشيد الذى اشرنا اليه ، وذلك طبقا لنظام الإضافات التى نمت الى القيارة الأولية ، تلك التى لم يكن لها فى الأصل سوى وتر واحد ، وقد أطلق اسم مونوكورد (أى القيارة وحيدة الوتر) على القيارة ننائية الوتر (ديكورد) التى ابتكرها العرب والتى تسبق - بالضرورة - القيارة ثلاثية الأوتار أو القيارة القديمة التى ابتكرها عطارى المصرى ، والتى حدثنا عنها أورفيوس فى أناشيده ، ودودور فى تاريخه الطبيعى ، ولا بد أن تكون هذه القيارة الأخيرة ، سابقة على القيارة رباعية الأوتار التى يعد أورفيوس مبكرا لها ، وفى النهاية تكون القيارة الأفريقية ، أو الكيسار ، التى نحن الآن بصدد الحديث عنها سابقة - بحكم طبيعتها - على القيارة سداسية الأوتار ، كما لا بد أن تكون ، بالتالى ، ذات أصل سابق على القيارة ذات الأوتار السبعة ، التى يتحدث عنها هوميروس .

(٤) تعبير من الشاعر نفسه .

(٥) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١٢ .

(٦) أنظر الشكل رقم ١٣ .

(٧) شرحه .

(٨) توجد كذلك ، كما قيل لنا ، كيسارات مزودة بسبعة أوتار ، وبسعة ، وهناك بالمل ما هو مزود بأقل من خمسة ، وإن كنا لم نر هذه الأنواع المتفرقة .

(٩) يستخدم هذا السير كذلك فى تمرير الذراع الى الطرف الآخر ، وفى تعليق القيارة الى الكتف الأيسر حين يراد حملها ، وهو ما وصفه تيبول Tibulle بهذه الأبيات عند حديثه عن قيارة أبوللون :

« كان عمل الفن المتميز الذى يبرق بالقيثارة والذهب ، قيثارة صداحة تتدلى من الجزء الأيسر ، وفى البداية حينما كان يأتى ليفزف بريشته العاجية على هذه (القيثارة) أنتج أغانى بهيجة بصوت منغم . ولكن بعد ذلك وجدت

الأصابع (الأنامل) الناطقة مع الصوت فانتجت هذه الكلمات الحلوة بنغمة حزينة » .

[تيبوللوس ، كتاب ٣ ، قصيدة ٤]

(١٠) « كان يمسكها بيده اليسرى ، ثم يعزف النغمة بالريشة »

[هوميروس ، نشيد الى عطار ، الأبيات ٤١٨ ، ٤١٩]

(١١) أسرنا الى هذه الاغنيات التي نغنى بمصاحبه العيارة في دراسنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ، ص ٧٣٨ ، ٧٣٩ [أنظر المجلد الثامن من الترجمة العربية] .

(١٢) « أولئك الذين يقومون بذكر (مسائر) القدامى من الرجال والنساء ، يفتنون نشيداً تبتهج به أمم من البشر . لقد عرفوا كيف يقلدون الأصوات التي تصدر عن الناس ، وكما قد يقال فإن كل شخص يتحدث الى نفسه ، لذلك فإن الأنشودة المنظومة تكون موافقة لهم ومناسبة » .

[هوميروس ، نشيد الى أبوللون ، الأبيات ١٥٩ وما بعدها]
واننى لأرجو من فرأوا بحثنا حول النماثل القائم بين الموسيقى والعنود الى نتخذ من المحاكاة اللغوية أو الصوتية موضوعاً لها ، أن يولوا انباههم لهذين البيتين اللذين يقول فيهما الشاعر :

« ليت لى قيثارة وعدودا وقوسا معقوفة ، حتى يمكننى التنبؤ بنصيحة جوبيتر للبشر ! »

[هوميروس ، نشيد الى أبوللون ، الأبيات ١٣١ وما بعدها]

وقد طور هورانيوس هذه الأفكار فى الأبيات التالية :

« لقد جعل أورفيوس ، لسان حال الآلهة المقدس ، قاطنى الريف والغابات يفرقون من المذابح والحياة المخيفة . فقد روى فى هذا الصدد أنه قد جعل النمرود الضاربة والأسود المفترسة (مغلوقات) ودعية رقيقة ، وروى كذلك أن أمليون مؤسس قلعة طيبة قد حرك الصخور بقيثارته ووجهها باغراء توسله حيث شاء . لقد وجدت هذه الحكمة الماهرة فى غابر الزمان ، ألا وهى : فصل العام عن الخاص ، والمقدس عن المدنى ، والابتعاد عن المضايعة التى لا ضابط لها ، واعطاء الحقوق للأزواج ، وتشديد الحصون ، ونقش القوانين على الألواح . وهكذا سمعت الشهرة وخف المجد لأناشيد الشعراء المقدسين . اذ نجد بعد هؤلاء هوميروس الشهير اللامع وتورتايوس الذى ألهم بأشعاره مشاعر الرجال المحروبو . وروى كذلك أن ردود النبوءات القديمة كانت منظومة شعراً ، وهى التى جعلت طريق الحياة واضحة ، وأن الثناء على الملوك كان يطلب على أنغام الشعر . وكذا المسابقات الرياضية وجلال الأعمال . وذلك حتى لا يتطرق التحيل بحال من الأحوال الى قيثارته الماهرة أيتها الربة ، وأنت أيها الآله المتشدد أبوللون » .

[هوراس ، فن الشعر ، البيت ٣٩٠ وما بعده]

(١٣) « ٠٠ لكن العزف على القيثارة أمر يبعث على البهجة ، فقد كان ابن مايا (ميركوديس) يقف على يسار قوبيوس ابوللون ، كما لو كان موضح ثقته ، لكنه ما لبث وبسرعة ، أن عزف على القيثارة بعده ، وأخذ يتبادل معه الغناء ، وكان يقتفى أثره في الشدو بصوته العذب : يوحى بين الآلهة الخالدين والأرض القائمة الممتدة ، ساردا الحقائق والأعمال كما كانت منذ البدء ، هكذا بعد أن حصل كل منهم على نصيبه طفق يمجّد بانشودته الربّة منيوسيني كربة تأتي في طليعة الربات » .

[هوميروس ، نشيد الى عطار ، الأبيات ٤٢٢ وما بعدها]

وليس من الضروري أن نفسر للعلماء معنى هذه الرموزة ، فهم لا يجهلون أن العقل والعبقرية والحكمة والحذر والذاكرة وكل الملكات العقلية كان لها عند الإقدمين أسماؤها الرمزية ، وكذلك كان الحال بخصوص العناصر ٠٠ وبإيجاز بخصوص كل ما يتصل بالعالم الروحي والعالم الفيزيقي ، ومن هنا جاءت هذه اللغة الرمزية أو المجازية ، الزاهدة ، والتي لم تكن مفهومة إلا من الملقنين (أى المكشوف عنهم أو المطلعين على خفايا الأسرار) والتي كانت تستخدم لتفنيهم أنبياء تنجاوز فهم ومعارف العامة ، والتي كان يحرس على اخفائها .

وفى نفس معاني الأبيات السابقة يقول أوفيدوس فى مسخ الكائنات . الكتاب الخامس ، البيت ٣٣٨ وما بعده :

« وتخترع كالنيوبي بأناملها الأوتار التى تصدر صوتا كالآنين ثم تبدأ فى عزف أناشيدىها على هذه الأوتار » .

ولأن العنارة كانت تدخر لمصاحبة الغناء أو الأناشيد المخصصة للتعليم ، بشكل أساسى ، فقد كان يقال على سبيل المثال عن رجل لا يستطيع أن يعلم أى شئ : « انه حمار يستمع الى القيثارة » على نحو ما نقول نحن عن رجل رعديد : « انه خنزير أفزعه صوت النغير » ، ومن هنا من كوميدىا الرعديد من تأليف ميناندر :

« حمار يسمع قيثارة ، وخنزير يسمع طبله » .

(١٤) تثبت أبيات هوميروس ، التى ذكرناها منذ قليل ، أن ما نقوله هنا ، ليس مبالغا فيه قط .

(١٥) « كان هذا الدغل قد جذب اليه الشعراء ، إذ كان مقرا لجمع من وحوش الفلاة ، وفى وسطهم سرب من الطيور ، وعندما اختبرت الأوتار بأناملها واحسّت بالنغمات المتنوعة ، وجدت أنها تصدر أنغاما متباينة حيناً ومتوافقة حيناً آخر ، وبعدئذ قطعت هذه النغمات بانشودتها » . ان الموسية (ربة الفن) متحدرّة من صلب جوبيتر ، وكل الموجودات تدعى لملك كبير الآلهة » .

أوفيد يوس ، مسنخ الكائنات ، الكتاب العاشر ، الأبيات ١٤٣ وما بعدها
(١٦)

Samuel Hassenreffer, Monocordon Symbolico-biomanticum, ulmae, 164,
Kircher, Musurgia Universalis ... Romae, 1650.

Al. Georg. Alex, Berr, Schediasma Physicum de viribus mirandis toni
Consoni in movendis affectibus, Wittenbergae, 1672.

D. Georg. Frank de Frankenau, Dissertation de Musica, Lipsiae, 1722.

D. Witch Abrecht, Tractatus Physicus de effectibus musices in corpore
humano, Lipsiae, 1734.

Col de Villars, Quoestio medica, An melancholicis musica ! 1737.

Jos. L. Roger,

الطبيب بجامعة مونبلييه : دراسة حول تأثير الموسيقى على جسم

الإنسان ، ١٨٠٣ P.A. de Lagrange

دراسة عن الموسيقى منظورا إليها في علاقاتها بالطب ، باريس ١٨٠٤

عن مطبعة Didot Jeune

النسخ الخ

المبحث الثاني

شكل وخامة وهيئة وأبعاد الكيصار

يتكون الجسم الرنان A للكيصار من طاس مصنوع من خشب القيقب. بشكل ردى ، ويسمى النوبيون هذا الجزء من الآلة فى لغتهم جوسا(١) . ويبلغ طول قطرها من ناحية الفتحة التى سد فوقها الجلد الذى يشكل الوجه أو مشدة النناغم نحو ٢٥٨ مم ، أما قطر الجزء السفلى(٢) فيبلغ ١٣١ مم ، ويوجد وسط هذا الجزء ثقب سبىء الاستدارة يحترق كل سمك الحشب ويبلغ عمقه ٢٣ مم . ويصل اتساع هذا الثقب من الخارج الى ٢٠ مم ، أما من الداخل فلا يزيد عن سبعة ملليمترات .

وتصنع المشدة أو الوجه من قطعة من جلد خروف سمويت على شكل دائرة(٣) يتناسب شكلها واتساعها مع فتحة الطاس . وتخرق هذا الجلد ثلاثة ثقوب لعلها تستخدم كمسامع أو شمسات ، وتقع هذه الثقوب الملاته على خط واحد . أحدهم فى منتصف المشدة ، والثانى الى اليمين وأما الثالث فيقع الى اليسار . والثقب الأوسط ينحو نحو الاستدارة ، ويبلغ قطره أربعة عشر ملليمترا ، ويكاد يكون للثقب الأيمن - اذا ما نظرنا الى الآلة من الامام أى من ناحية المشدة - شكل الرمح ويبلغ طول أكبر قطريه ٤١ مم ويبلغ قطر العرض ٣٢ مم ، ويبعد هذا الثقب عن زميله ثقب الوسط بمسافة تبلغ ٧٠ مم ، أما الثقب الأيسر فبيضى الشكل ، وأكبر فى حجمه قليلا من ثقب الوسط الذى يبعد عنه بمسافة ٦١ مم ، ويبلغ أكبر أقطاره سبعة عشر ملليمترا ، ويبلغ أصغرها خمسة عشر .

ويرجح أن يكون الجلد قد سد فوق الكيصار وهو بعد طازج (أى : ولا يجب بعد) أو أنهم قد حرصوا على عمره فى الماء قبل سده وذلك **أولا** : لانه ينكمش (ينكشكش) عند التعبين الآخرين اللذين اصطنعا فوق الوجه لسكيل مدخل للرافعين اللتين نمران من طرف لآخر من طرفيه واللذين يمتد جزء منهما الى أسفل الجسم الرنان ، **وثانيا** : لان الرافعتين عند امتدادهما الى أسفل جلد المتدبة قد أحدا فيه أترا بدءا من القب الذى ادخلنا منه حتى أسفل الجسم الرنان Ω حيث يوجد طرفاهما ، حيث أدى ضغطهما فوق هذا الجلد الى جعله يجاوز حواف الطاس عند موضعين ، **وثالثا** : لان الجلد الذى يحمل على سمك الرافعتين اللتين نمران من أسفل ، اذ نراه فوق كل الحط الذى يجاراه هاتان الرافعتان ، أكر ارتفاعا عنه فى بقية سطحه ، واد قد جف وهو على هذه الحال ، بعد بات مليتا بالخطوط (كشكشة) على نحو ما بدلا من أن يظل مستويا ، أى أنه يرتفع بشكل تدريجى بدءا من الحافة حتى التمدد أو الانتفاخ الذى يحدثه سمك الرافعة ، ولانه ينخفض قليلا ، بدءا من هذه الرافعة حتى الوسط ، ثم من هذا الوسط حتى التمدد أو الانتفاخ الذى يتسبب فى حدوثه سمك الرافعة الأخرى ، ليرتفع من جديد ، ثم يعود ليهبط بدءا من هذه الرافعة حتى الطرف الآخر ، **ورابعا** : لان ضغط طرفى كل من الرافعتين فوق الجلد Ω عند الطرف الأدنى للجسم الرنان حين يجعل هذا الجلد يتنوخ من أعلى قليلا فانه لا يعود يغطى ، بشكل دقيق ، حافة الطاس ، بل انه يصبح عاريا بشكل تام بالقرب من الرافعة الواقعة الى اليسار ، أما عروق الور المستخدمة فى ضم الجلد والتي توجد ، فضلا عن ذلك ، الى خارج ، الى أسفل هذه الحافة ، فتوجد بارزة فوق المقدمة ، عند هذا الموضع .

وقضلا عن النقوب التى أشرنا اليها والتى تخترق المشدة أو الجلد ، توجد ثقب أخرى فوق حواف سطحها ، بين مسافة وأخرى ، وتخصص هذه

النقوب لتمرير أعصاب النور المستخدمة في ربط الجلد وضمة(*) ٠ وفي البداية يمر عصب النور من خلال واحد من هذه التفويج ، ويمضى ليربط في عقدة منحركة معقودة في رباط يحيط بمؤخرة الطاس ، ومن هناك يصعد من جديد ثم يعود ليمر من خلال النقب الأول ، ثم يمضى ليلحق بالنقب التالى الذى يمر من خلاله ، من طرف لآخر ، لينزل ويربط مرة أخرى بواسطة عقدة متحركة معقودة في الرباط ، وهكذا دواليك حتى يتم التفافها أو دورانها حول الجلد ، وحين أن مؤخرة الطاس أشد ضيقا عن بقيته ، وأن الرباط المحيط بها ، حين لا يقدر على الصعود من جديد ، يشكل مقاومة للتكات ، بحيث تقوم هذه التكات ، اذا ما أردنا أن نضيف منها ، بضم الجلد بدرجة أكبر ، وكذلك يشده على نحو أكثر متانة ٠

أما الرافعتان B و C ، فمصفون مستديران من خشب القيقب ، ويصل طول قطر سمك الواحدة منهما نحو ٢٠ مم ، ويبلغ الطول الاجمالى للرافعة اليمنى ٦٥٠ مم بدئا من نهاية الطرف الذى ينتهى بدخوله فى الجسم الرنان ، على شكل Ω حتى الطرف المقابل المغروس فى النبر J ، وأما الطول الاجمالى للرافعة اليسرى ، بدئا من الطرف الذى ينتهى على شكل Ω بعد دخوله الجسم الرنان ، وحتى الطرف المقابل المغروس فى النبر J والذى يتجاوز الجزء العلوى منها ب ١٤ مم ، نحو ٦٧٤ مم ، ويبلغ طول الجزء من الرافعة اليمنى الداخلى الى الجسم الرنان والذى يكسو جلد الوجه ، ١٩٥ مم ، فى حين يبلغ طول الجزء من الرافعة اليسرى ، الداخلى فى الجسم الرنان كذلك ، والذى يكسوه بالمثل جلد المشمة ، ١٨٢ مم ٠

ويصنع الثبر J ، كما هو حال الرافعتين ، من قطعة من خشب القيقب ، لكن استدارته غير مكتملة ، كما أنه مسطح بعض الشيء فوق وتحت الطرف الأيسر ، ولعل هذا هو السبب فى أنه قد تشقق عندما أريد إحداث

تقب كان ينبغي أن يدخل فيه طرف الرافعة B فى هذا الجانب ، وحتم ضرورة وجود رباط الحيط الذى قربت به قطعنا الجزء المشقوق وضيق عليهما . ويبلغ الطول الكلى لهذه العصا أو النير 3 نحو ٣٤ مم ، وحيث لا يستوى سمكه فى كل امتداده فقد يحق لنا أن نقدر القطر الأوسط من سمكه بخمسة عشر ملليمترا ، كما نقدر أكبر سمك له بثمانية عشر ملليمترا ، وأصغره باتنى عشر .

وهناك خمس حلقات صغيرة O مربوطة الى شرائط صغيرة من تيل مخيط مجذوبة بشكل مشدود للغاية حول النير J ، وتشغل الثلث الثانى من طول النير ، حيث تتوزع على مسافات تكاد تكون متساوية ، وتستخدم هذه الحلقات فى التدرج فوق الأوتار التى كان يحتمل لها أن تنزلق لو أنها حملت فوق الخشب ، وذلك حتى نمكن الأوتار من أن تظل مشدودة بشكل أكبر ، وأن تكون أقل عرضة للارتخاء ، فهى تتشابه عندما تلف عن طريق الحلقة المتحركة ، ولكى تركيب الأوتار على هذا النحو ينبت النير فى الموضع الذى نوجد به الحلقات ، وطبقا لما إن كان يراد تركيب هذا الوتر أو ذاك ، نتكى بالأصبع فوق الحلقة التى يلتف حولها هذا الوتر ، ومع الدوران بهذه الحلقة ، يلتف الوتر عليها فى ذات الوقت ، وبهذه الطريقة يتم شده ، ويزيد اشتداده كلما زدنا من مرات دورانه حول الحلقة .

ولأن هذه الطريقة فى تركيب وشد أوتار القيثارة لم تكن معروفة فلم يكن هناك حتى اليوم من يستطيع أن يفسر بطريقة ملائمة حركة الموصات (ربات الفنون) اللائى رسمن ، فى بعض الأشكال (٥) مسكات بالقيثارة باليد اليمنى من إحدى رافعتيها ، وقايضات باليد الأخرى على النير ، كما قلنا ، بقصد تركيب الأوتار . وقد زعم بعض ، تفسيراً لهذا الوضع الذى اتخذته ربات الفنون ، أن هؤلاء الموصات كن يمسكن قيثارتهم بيد ويسندنها

باليد الأخرى ، ولكن ماذا تراه كان القصد من وراء فعل كهذا ؟ هل يست
القينارة بالآلة القليلة الوزن لحد يحاج معه من يسك بها لاستخدام قوة
يديه الاثنتين ، وبالتالي فستكون هذه الفكرة من جانب الفنان الاغريقى ،
فكرة خرقاء لا نجد لها قط منيلا فى التكوينات الاغريقية المنتمية الى زمان
ضارب فى القدم ، وتكفى هذه الأفكار وحدها كى تجعلنا على يقين بأن مثل
هذا التفسير خاص ، وأن من قالوا به لم يعرفوا الدافع الحقيقى من وراء هذا
الوضع . ولكننا ، اذا ما تأملنا الحيوية التى تجذب بها هؤلاء الموصات النير الذى
يقبضن عليه ، والانتباه الذى يولونه لهذه اليد ، وعندما نتأمل ، فوق ذلك
كيف أن الأوتار مربوطة حول هذا النير ، فلا بد أن نستخلص أن حركتهن
غاية أخرى ، ليست بحال ، دعم أو مساندة القينارة ، ومن اليسير أن نتخيل
أن هؤلاء الموصات كن يركبن الوتر ويضبطن ايقاعه . اما وقد عرفنا الآن ،
أنه على هذا النحو تتركب أوتار هذه الآلة فيبدو لنا أن حركة رباب الفنون
هذه قد تم تفسيرها بطريقة تنضج خطأ وسوء فهم لأشكال الموصات التى تحدثنا
عنها . ولعل هذه الأشكال قد كانت ، بالنسبة للأقدمين ، رموزا فلسفية
كانت تذكر بالملاحظات والتجارب الكثيرة التى سبقت اكتشاف المبدأ
الهارمونى الذى ينهض عليه الائتلاف النغمى للقيتارة ، هذا المبدأ الذى غدا
أساسا لفن الموسيقى ، ذلك أن الموصات لسن شيئا آخر سوى صورة مجازية
للملاحظة والتأمل والتجريب التى سبقت اكتشاف الفنون ، ولهذا فقد أطلق
على أم الموصات اسم **منيموزين Mnemosyne** أى تلك التى تحفظ أو تحتفظ
بالذاكرة وتورثها (من جيل لآخر) ، كما أطلق على أقدم ثلاث موصات
أسماء : **منيمة Mnémê** بمعنى **الذاكرة** ، و**ايدى Aodê** بمعنى **الفناء** ،
و **ميليتيه Meletê** وتعنى **هذه التأمل** .

هوامش :

- (١) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ١٢ ، ١٣ .
 - (٢) أنظر الشكل ١٣ .
 - (٣) أنظر الشكل ١٢ .
 - (٤) اللوحة نفسها ، الشكل ١٣ .
 - (٥) أنظر في روائع أعمال العصور القديمة التي قام برسمها برنار بيكار Bernard Picard والتي نشرها :
- M. Poncelin de la Roche — Tilkac, 2 vol. in folio, Paris, 1764, Tome 1er, page 39.
- رسما لتمثال اغريقي بالغ القدم ، يمثل واحدة من ربّات الفنون ، ممسكة بقيثارتها ، وفي المجلد الثاني من المؤلف نفسه ، ربه أخرى تمسك كذلك بقيثارتها .

المبحث الثالث

الائتلاف النغمي الفريد للكيسار ، المبدأ الهارموني
الذى يقوم عليه هذا الائتلاف ، مساحات النغمات
ومعيارها ، خاصيات الفواصل التى تشكلها هذه
النغمات نفسها ، طريقة العزف على هذه الآلة

قد يخيل للمرء ، للوهلة الأولى ، أن الائتلاف النغمي أو سلم نغمات
الكيسار هو ضرب من ضروب النزوة أو المصادفة ، فليست هناك أوهى
علاقة بين هذا الائتلاف وبين نظيره فى آلتنا الموسيقية الأوروبية ، بل انه
- حتى - يختلف عن مثيله فى آلات الموسيقى التى يستخدمها الشرقيون ،
كما يبدو - فى الوقت نفسه - بعيدا ، كلية ، عن النظام الهارموني فى
الموسيقى القديمة ، وأخيرا فإنه يعصح عن نفسه داخل نظام فريد ، قد يفرض
بأن ننظر اليه باعتباره ضربا من الفوضى والمزج عن كل نظام - وهذا
بالضبط ما حدث لنا .

فى المرة الأولى التى واثقنا فيها الفرصة لتفحص هذه الآلة ، وداعبنا
فيها أوتارها ، وجدناها مدونة على النحو التالى :



مما ينبغي ، بأن يرتب النضات فيما بينها ، ومع ذلك ، فلكي نتيقن من الأمر ، فقد استخدمنا الطريقة نفسها التي انبجناها مع خادم قنصل البندقية في الاسكتندرية فككنا كل الأوتار ، على غير إرادة أو رضى من رجلنا النوبى ، وطلبنا اليه أن يعيد تركيبها . ولم تكن قد عرفناه بفايتنا ، ولم يستطع هو أن يحسها ، لذلك فقد كان طبيعيا أن يصدمه سلوكنا ، كنا قد دعوناه ليعزف على آلهة أماننا ، وحين تهيأ للبدء ، بعد أن أبدى الكثير والكثير من الاعتراضات والتمنع ، اما بفعل الحجل ، واما لفرط احساس بالكرامة ، ومع ذلك ، ففي اللحظة التي قر فيها قراره على العزف فككنا السلم النغمي لآلهة ! ثم طلبنا اليه ان يعيد دوزنتها ، فبدأ له الأمر فى مجمله عزيزا على التصديق بعيدا عن العقل ، حتى ظن أنا نسخر منه ، وحلت اللحظة التي وجدناه فيها يضع آلهة فوق كتفه متهيئا للاصراف ، ومع ذلك فقد توصلنا الى تهدئة غضبه بأن منحناه بعضا من قطع المدينى ، وبدأ عليه الرضا عندما قلنا له ان ذلك لتعويضه عن بعض التعب الذى سببناه له ، ولمله لم يكن ليغضب لو أننا قمنا بفك أوتار قيثارته مرة أخرى ، ثم دفعنا له الثمن نفسه ، وباختصار ، فلقد أعاد دوزنة آلهة على الشكل الذى كانت عليه فى البداية ، فركب الأوتار فى نفس المقام الذى وجدناها مدوزنة عليه ، وأيقنا أنها ليست النزوة ولا الصدفة هما اللتان أدتا الى ترتيب الأوتار على النحو الذى انتهينا من بيانه ، وانما الأمر ، هنا ، عكس ذلك ، أمر اثتلاف نغمى موروث ، ومحدد بناية ودقة .

ولقد ظللنا لسنوات عدة ، دون أن يجول بخاطرنا أنا عاثرون على المبدأ الهارمونى الذى تأسس هذا السلم النغمى على أساسه ، بل لقد كنا أبعد من أن نفطن الى أن ترتيبا للنضات ، بمنزل هذه الغرابية والشذوذ يمكنه أن يتأسس على مبدأ ما ، وأن ترتاب بشكل خاص ، فى أنه قائم على المبدأ

الذى يشكل قاعدة لنظام الهارمونية للموسيقى القديمة ، بل كذلك ، لموسيقانا نفسها . ومع ذلك فقد كنا مرغين للعودة الى هذا السلم النغمى الذى كانت غرابته الفارقة تسنير اهتمامنا دون انقطاع ، وكما لو كان الامر قد تم على الرغم منا ، فقد واثقنا رغبة عابرة ذات يوم لم نقصد اليها ، لان نحاول ما ان كان بمقدورنا ان نكشف عن النظام الهارمونى للنغمات التى يتألف على أساسها سلم أنغام هذه الآلة ، قائلين لأنفسنا : ما دام هذا السلم النغمى قد تحدد على هذا النحو ، وما دام - هو - ثمرة لتفكير طويل ، فلا بد ان يكون ترتيب نغماته بالضرورة متسقا مع مبدأ ما ، وصادرا عنه ، وحيث لا يمكن انسان ان يتصور منهجا أبسط وأكثر طبيعية من ذلك الذى كان الاقدمون يستخدمونه ، والذى نستخدمه نحن أيضا ، ولكن بشكل عكسى ، فقد قمنا بتطبيق هذا المنهج على نغمات هذه الآلة ، فربطنا من بين تلك التى تشكل فيما بينها رباعية تامة ، فحققت هذه المحاولة الأولى كل آمالنا ، وأعطينا التقدم الهارمونى التالى ، وهو الذى قد جاء بالغ الانتظام ، ومطابقا بدقة لمبادئ الموسيقيين ، القديمة والحديثة على حد سواء .

مثال



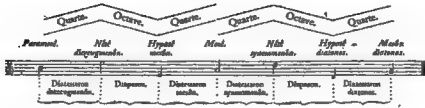
وأشرنا بالأسود الى نغمة **سول** التى ليس لها هنا قط رباعيتها المقابلة حيب بجىء النغمة الخامسة ، فى هذا الالتلاف .

ومع ذلك ، فمع افتراض أن هذا السلم ناتج عن النظام المتبع فى الموسيقى القديمة [أى اذا لم يكن هناك ما يشير الى امكانية اثبات هذا النظام عن الموسيقى الحديثة] فكيف اذن أمكن الاقدمين - كما قلنا لأنفسنا ، أن

يدخلوا الحماسيات اليه ، وهم الذين لم يكونوا ينظرون الى اثتلافات نغمية على هذه المشاكلة الا باعتبارها تناغمات غير مباشرة ، أو مقلوبة ، والذين لم يتقبلوها لا فى التركيب الهارمونى لنظامهم الموسيقى ، ولا فى الاثتلاف النفسى لأية واحدة من آلاتهم الموسيقية ! لكن المثال السابق ، الذى كان يمثل أمامنا حين دارت برأسنا هذه الفكرة سرعان ما أخذ بيدنا نحو الوصول الى حل لهذه المشكلة ، بل لقد كان هذا الحل مشتملا ضمننا داخل سياق السؤال نفسه ، فحيث أن الحماسية هى مقلوب للرباعية ، فان الأمر لن يتطلب سوى أن نعود فيها على بدء (أى أن نقلبها) أى أن نستبدل بالنغمة الحادة ثنائيتها الغليظة كيما نستعيد هذه الرباعية ، وفى هذا نجد المنهج المألوف الذى كان الأقدمون يستخدمونه فى توليف آلاتهم الوترية وهو المنهج الذى لا يزال يتبعه العرب حتى اليوم ، والذى نتبعه نحن ، فى اتجاه مآكس ، والذى يعنى أن ننزل عن ثنائية النغمة المدوّنة أو أن نصعد إليها ، مع وضع هذه الثنائية فى اثتلاف مع النغمة السابقة عليها ، وبهذه الطريقة تشكل النغمة التى يكون عليها أن تردد الحماسية مع النغمة الحادة ، الرباعية مع الثنائية الغليظة التى لهذه النغمة الحادة نفسها ، وبذلك يؤدى هذا القلب (أو العكس) بهما الى تفادى إرنان الحماسية .

ولا يسلك العرب سلوكا مخالفا عند دوزنتهم للموسيقية ، ويرجع أن يكون الأنيوبيون قد توصلوا الى تحديد نضات سلم الكيصار على هذا النحو ذاته ، فلا بد أنه قد كان لديهم ، بلا جدال ، هم أيضا ، آلة موسيقية اخذوها قاعدة (أو مقياسا) للوصول الى ذلك ، أى قد كان لديهم القانون الخاص بهم والذى حددوا عن طريقه ، وبدقة ، العلاقات الهارمونية لنضات اثتلاف هذه الفيثارة ، أما وقد تحددت هذه النضات ، فاليكم كيف كان حتما عليهم أن يقيموا منها اثتلافا ، كى تتم دوزنتها بالتبادل ، فيما بينها ، مع

تفادى ارنان الحماسية •



ونرى من هذه الطريقة التي اتبعت في توليف دوزنة الكيصار ، طبقا لمنهج الاغريق ، والذي هو نفسه منهج العرب ، انه لا توجد هنا قط فاصلة خماسية ، والله لا توجد سوى رباعيات وثمانيات .

وتقابل كل واحدة من هذه الرباعيات واحدة من رباعيات المنهج الكامل عند الاغريق ، فالرباعية الاولى تقابل الرباعية الاغريقية المسماة **ديزوجلينيون** diezeugmenon ، الواقعة بين **الباراميسه** Paramesê وبين ال **نيته** ديزوجلينيون **netê diezeugmenon** ، أما الرباعية الثانية فهي نفسها رباعية الثلاثة **ميسون** Meson ، الواقعة بين ال **هيپاته** Hypatê **ميسون** Meson وال **ميسه** Mesê ، والثالثة هي رباعية الرباعية **سينممنون** Synemmenon ، وأما الرابعة فهي رباعية الرباعية **دياتونوس** Diatonos ، وهي تماثل الرباعية الثالثة ، على نحو ما تماثل الرباعية الثانية ، الرباعية الاولى .

وهكذا تعطينا هذه الرباعيات ، اذا عبرنا عنها بإشاراتنا الموسيقية ، مجموعات النغمات الآتية :



وهو ما يؤدي الى نشأة أربعة مقامات متباينة ، ويتولد عن المتباين الأولين الحافضتان الأوليان ، فاذا ما واصلنا هذه المسيرة مع اضافة الرباعية التى فوق نغمه الـ **سول sol** وهى الـ **اوت ut** فسوف تعطى الرباعية الجديدة الحافضة الثالثة ، وتكون لدينا المجموعات الخمس الآتية ، التى تتألف كل منها من أربع نغمات ، وهى التى انتظمت طبقا لنظام الهارمونية عند الاغريق :



ومع مواصلة الأمر على هذا النحو ، دوما ، فان كل سلسلة رباعية جديدة ، أى كل سلسلة تتكون من أربع نغمات تعطى خافضة جديدة زائدة ، هى التى تبدي داخل النظام الذى حددته مبادئ النظام الموسيقى عند كافة الشعوب ، وهكذا يتضح أنه ليست هى الصدفة ولا هى الزوة ، اللتين حددنا اختيار النغمات داخل السلم النغمى للقيصر ، ما دامت هذه النغمات قد انتبقت مباشرة عن المبدأ الأساسى للهارمونية القديمة والجديدة على حد سواء .

أما أن نفسر ، على وجه الدقة ، لماذا جاءت النغمات داخل اختلاف الكيصار معدة أو مرتبة على هذا النحو الذى وجدناها عليه فى هذه الآلة ، فهذا أمر يبدو عسرا علينا بالقدر الكافى ، وإن كنا نحسد أن الأمر لا يخلو من سبب يبتغى فائدة ما ، جعلت هؤلاء (الأحباش) يقلبون ، أو بالأحرى يهدمون ، النظام الهارمونى للنغمات ، ولسنا نرى سببا لذلك سوى الرغبة فى زيادة تيسير مصاحبة (القيارة) للضياء ، وذلك بترتيب هذه النغمات بطريقة أكثر تماثلا للميلودى .

وسوف نلاحظ فى الوقت نفسه :

أولا : أن مساحة النغمات في هذا النوع من القيثارات شبيهة بنمط الشبه بنظيرتها في آلة الرباب العربية ، وهي كما سبق لنا أن برهنا ، آلة يقتصر دورها على مصاحبة الانشاد والرواية الشعرية .

ثانيا : أن نغمات الكيصار لا تختلف عن نغمات آلة الرباب العربية الا في أنهم أكثر حدة ، وأنهم يقابلن أو يوافقن النغمة الستة باتجاه الحاد من ثمانية الوسط من صوت اثني عشر ، وهو الصوت الأكثر طبيعية عند بني الانسان كما انه أكثر الأصوات شيوعا . كذلك فانا نسترعى الانتباه الى أن الفاصلات الرئيسية التي تشكلها هذه النغمات ، فيما بينها ، هي تلك التي حددها الأقدمون في الانشاد الخطابي عن طريق قواعد العروض^(١) Prosodie أي ان هذه الفاصلات هي فاصلات الرباعية والخماسية . وهنا ، في الواقع ، تكون الفاصلات التي يعبرها الصوت حين يفصح عن فكرة محددة المعاني بشكل قاطع ، سواء برفع الصوت اذا ما كان المتحدث ينقل فكرته لشخص آخر ، كما هو الحال عندما يستشير أو يسأل أو عندما يستدعي أو ينادي ، أو بخفضه اذا ما كان المتحدث يقطع برأى حاسم أو يصدر حكما باتا في شأن امر من الأمور ، ولهذا السبب كذلك فان الوقع النهائي لكل جملة يتم دوما مع خفض الصوت عن الحماسية ، ويبدو أن اختلاف هذه الآلة قد وضع لهداية وإطالة (الصوت) فيما كان القدماء يطلقون عليه : **ميلوديا الخطابة** ، ولهداية (صوت) الشعراء عند انشادهم لأشعارهم ، أكثر مما وضع لمصاحبة غناء موسيقي ، وعلى هذا النحو كانت فائدة القيثارات القديمة ، وعلى هذا النحو أيضا كانت الفائدة المرجوة من القيثارة التي كان يستخدمها تلاميذ أورفيوس وديموكوس وترباندر ، عند انشادهم لأشعارهم ، ولا ينبغي أن يداخلنا في ذلك ريب .

أما عن كيفية العزف على الكيصار ، فان العازف يضعها فوق فخذيه

اليمنى قريبا من البطن ، اذا ما كان جالسا ، او يكتفى بأن يسندها الى بطنه اذا كان واقفا ، ثم يمرر ذراعه الأيسر بين السير - وهو معلق من طرفيه الى الارتفاعتين - والأوتار ، بحيث يتكئ المرفق فوق مؤخرة الطاس ، ويضمها بقوة أكبر الى بطنه بقوة ذراعه ، وتلمس الأوتار واحدا بعد الآخر بواسطة أصابع اليد اليسرى ، وينم ارتانها جميعا ، الواحد بعد الآخر على التناوب طيلة كل الزمن* (النغمى) او على الأقل اثناء مدة كل وزن . ولا يسبح نظم آخر فى ترتيب هذه النغمات (عند العزف) سوى ما يمليه مزاج العازف(٢)، ويحك العازف كل الأوتار بيده اليمنى بشدة(٣) ، فى وقت واحد ، بواسطة الريشة ، داخل الوزن ، مع تحديد أزمنة الايقاع التى تكون تابعة لازمنة الوزن ، دون أن تكون مماثلة لها بشكل مطلق .

هوامش :

(١) لا تزال تراعى حتى اليوم ، قواعد العروض ، تلك التى قامت على أساس النبذة الطبيعية للصوت أثناء الحديث ، عند مطالعة دروس الصباح او عند قراءة رسائل التقوى أو الأناجيل ، والتى ترتل بصوت عال أثناء القداس . ومع ذلك ، فحيث لم يعد يتم ذلك ، اليوم ، الا بفعل التعود ، ودون معرفة للمبدأ الذى قامت عليه ، فانها تتعرض لتشويه تأثيرها ؛ بذلك الأسلوب الخالى من المعنى ، والذى يتم به رفع الصوت أو خفضه . وهو - على كل حال - أثر ، غير معروف ممن يمارسونه ، لما كان يطلق عليه اسم الانشاد الخطائى ، احتفظ به بشكل ردى* .

(٢) لسنا نتحدث هنا الا عما يحدث ، وليس عما يمكن أو ينبغي له أن يحدث ، لأن هذه الآلة التى تعود ، فيما يبدو لنا ، الى العصور باللغة القدم ، لا يتم العزف عليها فى النوبة الا على أساس من اعتياد روتينى ، اما القواعد التى كانت تحكم استخدامها عند الأقدمين فلم تعد معروفة ، فى أى مكان .

(٣) ليس هناك ما يعبر عن تأثير هذا الملك أفضل من كلمة حرك التى يستخدمها العرب للاشارة الى هذه الحركة ، أو الكلمة محرك ، وهى الصفة التى يشيرون بها الى الشخص الذى يحك الأوتار على هذا النحو .

الباب الثاني

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الفصل الأول

عَنْ الزُّنَّارِ الْمَلِكِيِّ النَّزِّيِّ السَّعُونِيِّ الْعَرَبِيِّ زُنْزَرٍ
أُوزْدَرْفٍ (١) كَمَا يَقُولُ الْفَرَسِي

المبحث الأول

حول الخلط الذى يسببه عادة تباين الأسماء التى يطلقها المؤلفون على الآلات نفسها ، وحول امكانية تبديد هذا الخلط بخصوص أسماء الآلات القديمة ، وحول الأسماء المتباينة التى أطلقت على آلة الزمر

لعل ما يحير أكثر من غيره ، ويخدع - على نحو يكاد يكون دائما - أولئك الذين لا يستطيعون أن يستقروا معلوماتهم الا عن طريق الكتب حين يريدون القيام ببحوث حول الآلات الموسيقية ، هو تباين الأسماء التى يخلطها المؤلفون على الآلات نفسها ، ولسنا نلمس هذه الصعوبة عند قراءة المؤلفين المحدثين وحدهم ، فهذه الصعوبة تلمن عن نفسها بالمثل عند المؤلفين اللاتين والاعريق ، بل لعلنا نجدنا عند هؤلاء أكثر شيوعا فهو ميروس ، وهو أدق الشعراء عندما يصف لم يكن بدوره بالغ الدقة فى هذه النقطة ، اذ نراه يعطى القيتارة lyre. أحيانا اسم باربيتوس barbitos وأحيانا أخرى اسم فورمنكس Phorminx وأحيانا ثالثة كينيرا Cinyra ورابعة اسم خليس Chelys وخامسة اسم ليرا Lyra ، وكيثاريس Kitharis ، الخ ، كما كان يطلق على الناي أحيانا اسم أولوس Aulos وأحيانا اسم سبرتكس Syrnx .

وفى الوقت نفسه ، ولا بد أن نكون فى ذلك على اتفاق ، فلو أن الباحث قد تحمل عنا أن يمحس بعناية كل هذه الأسماء المختلفة التى خلصها القدماء على الآلات نفسها ، وبحث فى اشتقاقاتها اللغوية ، أو فى المعنى الأصلى لها ، فإن كل شيء ، سيتضح من تلقاء نفسه ، وسوف نرى أن الكلمات التى

اخذناها في البداية ، على أنها أسماء اعلام ، ليست في حقيقتها سوى صفات مستمدة اما من شكل الآلة ، واما من المادة التي صنعت منها أو من حجمها أو من امتدادها أو من أطوال أجزائها ، أو من طابع النغمة التي تصدر عنها ، أو من طريقة العزف عليها ، أو من الوظيفة التي تؤديها ، أو من البلد الذي نشأت أصلا فيه . ذلك أننا نستطيع أن نقول بشكل عام أنه لا توجد في اللغات القديمة ، لا سيما الشرقية منها ، اسم علم لا ينظر اليه كلفظ واحد في اللغة المكتوبة أو المنطوقة أو لا يمكن أن يكون له معنى في الخطاب ، وهذا أمر معروف جيدا من جانب المستشرقين المتكئين .

لكن الأمر ليس كذلك بخصوص الأسماء التي تخضع على الآلات الموسيقية المستخدمة في أيامنا هذه ، عندما يكتب هؤلاء المؤلفون في واحدة من لغاتنا الحية ، ذلك أن هذه الأسماء لم تعد تبدو لنا سوى أسماء اصطلاحية لا تعنى في حد ذاتها شيئا ، وليس لها من معنى في اللغة المنطوقة أو المكتوبة ، من حيث أن مثل هذه اللغة ليست سوى تجمع لبقايا لغات عديدة لم تعد موجودة ، وحيث تكونت هذه الأسماء الاعلام من هذه البقايا في الوقت الذي لم يعد فيه المعنى الأصلي للكلمات التي تكونت منها ، بعد ، معروفا ، فإن هذه الأسماء ، نتيجة لذلك ، ليست بكافية لكي تغطي فكرة محددة عن الشيء التي تشير اليه ، ولم تكن نعرفه ، نحن مسبقا ، وهو الأمر الذي يؤدي لأن لا يكون الشكل الهجائي لهذه الأسماء محددا بشكل صارم ، ولأن يلفظها كل واحد وأن يكتبها على نحو مخالف . وقد عنيينا - في كل مرة واتنا فيها الفرصة كي نفعل ذلك - بالعمل على ذكر الأسماء الأكثر شيوعا ، والتي تعرف بها آلة موسيقية بذاتها في الشرق ، حتى نغاي عن الأخطاء التي تؤدي الى وجودها عادة هذه الكثرة (المتضاربة) في الأسماء ، أو على الأقل ، حتى تجنب آخرين عناء أن توقف جهودهم هذه الأمور ، كما حدث لنا نحن

أنفسنا ، عند دراستنا لفن الموسيقى ، سواء عند القدامى أو عند المحدثين .

ولا يتفق كل المؤلفين الشرقيين حول اسم الزمار المصرى ، ولعل ليس هناك من يعطيه اسما له دلالة الا فى مصر ، وهذا الاسم هو **زهر** (٢) ، كما يلفظونه فى القاهرة ، ويعنى هذا الاسم فى العربية أن دورها يقتصر على مصاحبة الغناء ، ومع ذلك فأننا لم نشاهد هذه الآلة قط وهى تستخدم مقترنة أو مصاحبة للغناء ، بل لا نعتقد أن من شأنها قط أن تستخدم فى هذا المجال ، بفعل النغمة الزاعقة ، والطنانة للغاية ، والحارقة للأذن ، التى تصدر عنها . وتجئ كلمة **زهر** من الفعل **زهر** بمعنى : غنى ، ويقال فى العربية **يزهر فى الآلة** أى يعزف على آلة موسيقية ، ومع ذلك فإن الاسم الذى وجدناه بالغ الشيوخ للزمار المصرى ، وشديد التباين فى الوقت نفسه فى شكله الهجائى عند المؤلفين الشرقيين هو **زورنا** ، وهو اسم أو كلمة لا نعنى فى حد ذاتها شيئا ، ويبدو الأمر وكأن كل واحد من هؤلاء المؤلفين قد شاء أن تكون له طريقته الخاصة فى اختيار الشكل الهجائى لهذه الكلمة ، أما الأشكال (الهجائية) المألوفة أكثر من غيرها ، والتى يقدمونها لنا تحت هذا الاسم ، فهى : **زورنى** ، **زونا** ، **زورونى** ، **زورنا** ، **زورونا** ، **سورونا** ، **سورونى** ، **سورونى** (٣) .

وفى الحقيقة فإن تشابه هذه الأسماء فيما بينها ، مع تفاوته ، يدلع الأوربيين الذين يشتغلون بدراسة المؤلفات الشرقية الى الاقتناع بأن هذه الأسماء المختلفة تنتمى الى آلة واحدة بعينها ، ومسح ذلك فكيف يستطيع هؤلاء الباحثون أن يصنفوا هذه الآلة بدقة فى حين لا يجدون فى أية لغة ، أصلا للاسم الذى يطلق عليها ، وحين يضطرون الى التزود بهذا الأصل من الشروح الحاططة التى يجدونها عنها فى معاجم المقدرات التى يضعها بعض الرسبان أو المبشرين لمنفعة مواطنهم ، أو فى بعض معاجم بعينها استثمار

مصنفوها غالبية الكلمات الفنية ، ولا سيما الجزء الغالب للعدد الأكبر من الآلات الموسيقية من تلك المفردات التي وضعها هؤلاء الرهبان ، وهذا أمر لا مرء فيه . ولابد أن نستشعر كم كان عسيرا ، حتى ليكاد أن يفدو مستحيلا ، أن رجال الدين هؤلاء ، الذين ليست لديهم أدنى فكرة واضحة عن فن الموسيقى ، والذين لا يكادون يعرفون ، في غالبية الأحيان ، أن يفرقوا بين الآلات الموسيقية في بلادهم هم ، سوف يصيبون على الدوام عندما يترجمون الى لفهم الأم أسماء آلات الموسيقى الشرقية . ولهذا السبب فلا تحظى جهودهم في هذا الصدد بالاحترام ، وبسبب الحيرة التي كانوا يجدون أنفسهم فيها ، وعدم اليقين ، فانهم أطلقوا في بعض الأحيان ، على آلة بعينها ، سواء باللاتينية أو في لغتهم الأم ، ثلاثة أو أربعة أسماء متباينة . تقدم دلالات لا يمكن التوفيق بينها ، مثال ذلك حين ترجموا اسم إحدى الآلات الشرقية باسم الدف Tambour والبوق Trompette والقيثارة Cytara والصناج Cymbale وهكذا لا يموّزنا المزيد كيما يضل أولئك الذين لن يكون في متناولهم سوى ما تقدمه مثل هذه المعاجم من عون ، في البحوث التي يريدون القيام بها حول الآلات الشرقية .

ولو أننا كنا لا نزال في الأزمنة الأولى التي ابتكرت فيها آلات النفخ ، حين لم يكن الناي يختلف عن البوق بشكل واضح ، كما يقال لنا(٤) لكان من العسير علينا أن نقف هنا على مثل هذه النفقة ، لكن أولئك الذين يعرفون الآلات التي نتحدث عنها يدركون أن هناك فرقا ملموسا للغاية فيما بين الصفارة والناي ، وأن المزمار آلة موسيقية ذات بنية مختلفة ، وتنسب الى نوع غير نوع الناي .

الهوامش :

(١) أنظر اللوحة CC الشكل ١ .

(٢) والجبع مزامير .

(٣) ومع ذلك قلدينا ما يحمل على الظن بأن العرب لم يخلطوا قط بين **زورنا** أو **سورنا** وبين **الزهر** ، فحيث أننا لم نسمهم قط في مصر يطلقون اسم **سورنا** على أية آلة موسيقية ، فأننا لم نستطع بالتالي أن نفكر في الحصول على معلومات حول هذا الموضوع ، ولم نصلم الا من المسيو اربان Herbin ، في باريس ، أن سورنا هو الاسم الذي كان غالبية المؤلفين الشرقيين يشيرون به ، بشكل معتاد ، وفي غالبية الأحيان ، الى الزمار المصري . ومع ذلك ، ففي مخطوطة وجدناها بالكتابة الأميرية Imperiale ، تضم دراسة عن الموسيقى عنوانها : رسالة في علم الموسيقى من جملة رسائل اخوان الصفا ، وهي مخطوطة اقتبس منها المسيو اربان نفسه فقرات مطولة ، وكثيرة بالقدر الكافي ، نقرأ نصا يضمف بعض الشيء من شهادة هذا المستشرق الضليح ، جاء فيه :

« وأما فنون أصوات الآلات في المتخذ للتصويت كالطبول والبوقات والديادب والدقوف والربابي والسرناي والمزامير والعيسدان وما شاكلها » بمعنى : « أما بخصوص الخواص المختلفة للنفثات التي تنتجها الآلات الموسيقية مثل تلك التي تصدر عن الطبول والآلات النغرية والديادب » (هكذا يشار الى الآلات الموسيقية التي سنقوم بوصفها تحت اسم دويكة) و « الدقوف » (وهي صنف من دقوف الباسك - أي ذات الجسلاجل -) و « الرباب والسورناي والمزامير والأعواد وغيرها » الخ ، وهكذا نرى نحن في هذا الحصر للآلات الموسيقية أن الزمر والسورناي (أو السرناي) ، اللذين ينبغي لهما أن يعنيا الشيء ذاته يشيران هنا الى نوعين مختلفين من الآلات الموسيقية .

ملاحظة : استرعى المسيو سلفستر دي ساسي أنظارنا الى أن كلمة اخوان الصفا لا تعنى الإخوة صفا على نحو ما ترجمها كثير من العلماء وإنما **الحسوة الطهر أو النقاء أي الأصدقاء الذين يربط الاخلاص بينهم** ، ونعرف في هذه التسمية على جماعة من الفلاسفة والعلماء والمؤلفين ، قدموا احدى وخمسين رسالة ، في كافة العلوم ، مما شكل موسوعة أو دائرة معارف . كما نبهنا بالمثل الى أن كلمة **زورنا** ، والشكل الهجائي الصحيح لها هو **سورناي** ، إنما هي كلمة فارسية ، تتألف ، طبقا للمعاجم الفارسية من **سور** بمعنى الولائم أو أقراح العرس ، و **ناي** بمعنى الناي أو الفلاوت ، وهكذا تعنى هذه الكلمة الفارسية : **ناي الولائم** ، أي الناي الذي يمزفون عليه عند إقامة الولائم والأقراح .

(٤) **أبوليوس Florid** ، الكتاب الأول . وترك نحن للعلماء المدققين مهمة التوفيق بين ما يخبرنا به أبوليوس في هذا الموضع . وبين ما لاحظته هوراتيوس (هوراس) في مؤلفه : فن الشعر ، البيت ٢٠٢ .

المبحث الثاني

حول ثلاثة أنواع من الزمر ، وحول الاسم الذى يطلق على كل واحد منها ، وحول آلة الزمر التى ينبغى أن ينتسب اسم الزورنا اليها ، وحول العلاقات التى تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التى تباعد بينها

توجد ثلاثة أصناف من الزمر : الكبير والوسط والصغير ، ويسمى الكبير قبا أو قبا زورنا(١) أى الزمر الكبير ، ويكتفى باطلاق اسم زمر فقط على الصنف الأوسط أو يطلقون عليه اسم زورنا ، ويشار الى الصغير باسم جورى أو زورنا جورى أى الزمر الصغير .

وحتى نوفق بين آراء المؤلفين الذين أطلقوا ، فيما يرى المسيو اربان ، اسم زورنا على ما يطلق عليه القوم فى مصر اسم زمر ، فإن شهادة اخوان الصفا ، هؤلاء الذين ميزوا بين الزمر والزورنا ، بالاضافة الى ما قد عرفناه فى القاهرة ، يجعلانا لا ننصور شيئا آخر الا أن نفترض أن بعضا من الأنواع الثلاثة من الآلات التى أتينا على ذكرها قد عرف بشكل عام باسم الزمر ، فى حين أن بعضا آخر منها قد عرف بشكل خاص باسم زورنا ، واليكم السبب أو التفسير الذى وجدناه بعد استقصاء : فحيث لا يتكلم اخوان الصفا عن الزورنا الا بصيغة المفرد مستخدمين للإشارة الى آلة الزمر كلمة مزامر (جمع زمر) ، فلا بد أن السبب ، على وجه الترجيح ، هو أنه توجد أنواع عديدة من الزمر ، فى حين لا يوجد سوى نوع وحيد من الزورنا أو السورنا ، وحيث اننا لم نر فى مصر سوى نوعين من المزامر يعرفان باسم الزمر : يشار الى أولهما فى القاهرة باسم قبا أو الزمر الكبير ، أما الآخر فيميزونه بالصفة جورى أو جرى أو يشيرون اليه باسم الزمر الصغير ، فان بإمكاننا أن نستنتج أن الزمر الوسط هو - على وجه التحديد ، الآلة

الموسيقية التى يشار إليها فى الشرف باسم **زورنا** . وهو اسم أصبح يطلق - توسعا - وبالتالي ، على الصنفين الآخرين .

ومع ذلك فهذه الأصناف الثلاثة من الآلات الموسيقية هى مرامير من النوع نفسه ، لا تختلف فيما بينها الا فى تفاوت حجم وأطول اجزاها ، واذ يظل شكل هذه الأجزاء هو نفسه فى كل هذه الآلات ، وعلى وجه الدقة ، فلسوف يكون زيدها لا طائل من ورائه أن تقدم رسما لكل منها ، ولن تكون لدينا ، بالتالى ، حاجة لأن نفرق بينها عند وصفها ، اللهم الا حين يتصل بتعريف الأطوال الخاصة لكل منها وكذلك عند الحديث عن وزن أو معيار نغماتها ، وهو الأمر الذى يميز هذه الأصناف من آلات الزمر ، فيما بينها .

الهوامش :

(١) لم نلتق هنا بالكلمة **زورنا** الصفتين **قبا** و **جورى** اللتين يستخدمهما المصريون للفرقة بين الزمرين الكبير والصغير ، الا لأن المسيو أوجست اربان قد أشار ، على هذا النحو ، الى أنواع الزمر المختلفة عندنا ، عندما كتب اسماءها فوق الرسوم التى تفضل برسمها لهذه الآلات أكراما لحاظنا ، ذلك أنه كان يضيف الى كل معرفته بها موهبة رسمها بشكل مكتمل ، ومع ذلك فيبدو لنا أنه كان يجهل كلية هذه الصفات قبل أن تقوم بتعريفها ، فهى لا توجد فى أى من الرسائل حول الموسيقى العربية التى جليناها معنا من مصر ، كما أننا لم نلقها فى دراسات الموسيقى التى ترجمها المسيو أوجست اربان ، سواء عن العربية أو عن التركية أو عن الفارسية . وفى واحد من مخطوطاته ، التى جمع فيها ألفاظ الموسيقى الشرقية التى ألم بها - اذ كان يعنى دوما بوضع الحرف الأول من اسم المؤلفين أو الأشخاص (من العامة) الذين يدين لهم بمعرفته بهذه الألفاظ - وجدناه يضع الصفتين **قبا** و **جورى** تحت الحرف الأول من اسمنا وهو 'حرف V' ، وفى الواقع فإن هاتين الكلمتين تشكلان جزءا من قائمة أسماء آلاتنا العربية . والتى سلمناه اياها مع مفكراتنا عن الموسيقى العربية ، تلك التى نسجها بالمثل ، واحتراما لذكراه التى ستظل عزيزة علينا على الدوام ، فاننا لم نشأ أن نستبعد هاتين الصفتين ، اللتين لم تكن لنتركهما على الرسوم ، لو كان متاحا لنا أن نرجع اليه (ذلك أن المنية كانت قد وافته) عند تقديم هذا الوصف .

المبحث الخامس عن الائتلاف النغمي في العود وعن ضبط نغماته ، وعن نظامه الموسيقى

سوف يكون الأمر بالمثل عسيرا ، طويلا ومرهقا ، لو أننا حاولنا
تفسير الوضع الفريد الذي تأخذه أوتار العود ، وكذا توضيح ترتيب
النغمات التي تكون ائتلافه النغمي ، دون أن نستعين بصورة تجعل من هذا
كله أمورا محسوسة تدركها العين . ولهذا السبب ، فقد ظننا أنه قد كان
من الاوفق أن نقدم هنا رسما للبنجاك وللاوتار بالاضافة الى اشارة للنغمات
الى نحدثها .

أما الأرقام التي وضمناها بين المصافير ، والاشارات الموسيقية
الواقعة قبالتها على جانبي البنجاك فتدل في الوقت نفسه على وضع الأوتار
المربوطة الى المصافير والترتيب الذي تشغله في التآلف النغمي لآلة العود
وكذا الأنغام التي يأتي بها كل واحد من هذه الأوتار . وحتى نمكن القارئ
من تصور ميكانيزمات التآلف النغمي بشكل أكثر وضوحا فقد أطلنا خطوط
الأوتار عن طريق خطوط أخرى من النقط ، وفي نهاية هذه الخطوط ، كررنا
مرة أخرى الرقم المواقف للترتيب الذي تشغله النغمة التي يحدثها الوتر
والتي عبرنا عنها بنونه أو اشارة التآلف التي ترى أسفل البنجاك ، وبهذه
الطريقة فإن العين تستطيع أن نسترشد بهذا الرسم في تتبع الأمر بدءا من
المكان الذي يربط فيه الوتر بالمصفورة ، حتى الأنف التي يتخذ عنده الوتر
الوضع المخصص له ، حتى نصل الى اشارة النغمة التي يحدثها الوتر .

ويمثل الشكل التالي البنجاك بأوتاره ، مصحوبا بالنوتات أو
الاشارات الموسيقية المرتبطة بالأوتار ، وبالنغمات التي نحدثها هذه

للآلة ، كما تستخدم فى تنويع نضاماتها ، وهى تسمى فى العربية قول ، ويبدأ من الموضع الذى يأخذ فيه قطر الجزء السفلى من الأنبوب فى الاتساع بشكل ملموس(١١) ، لكى يشكل باتساعه شكل قمع مقلوب ، نطلق نحن عليه اسم فتحة البوق P (١٢) . وأعلى النقطة × بقليل ، وفى الاتجاه نفسه الذى تتدفقه الثقوب السبعة O ، يوجد ثلاثة ثقوب صغيرة أخرى OP تتباعد عن بعضها البعض بمسافات متساوية ، ويوجد على جانبي الثقوب الثلاثة الأخيرة OP ، ناحية اليمين وناحية اليسار ، وبشكل مواز لهذه الثقوب ، ثقبان مائلان OO : يقابل أولهما أول هذه الثقوب الثلاثة ، أما الثانى فيواجه الثقب الأخير منها(١٣) .

وتتشكل الرأس أو الفصل b ، والرقبة q من قطعة واحدة من خشب البقس(١٤) ، ويتزايد قطر الرأس b الذى يكسو أسفله (أسفل الرأس) السطح الخارجى للأنبوب ، قليلا وتنتهى بما يشبه قلنسوة أو وصلة(١٥) ، وحيث تخصص الرقبة q للدخول فى جسم الآلة ، على نحو ما نرى فى الشكل رقم ٣ ، فإن قطرها بالضرورة أصغر من قطر الرأس ، وهى (الرقبة) تشكل أنبوبا أكثر ثخانة عند أعلاه عنه عند أسفله(١٦) ، وهو مقور من الأمام أكثر مما هو مقور من الخلف(١٧) ، ولولا ذلك لكان قد أقفل أول الثقوب الامامية السبعة وكذا الثقب الثامن الموجود على السطح أو الجانب المقابل وهو أقل ارتفاعا(١٨) من الثقب السابق .

وأما البوق d أو اللولية فأنبوب صغير من النحاس(١٩) ، يمدى مستدقا بشكل تدريجى من أسفل الى أعلى . ويدخل الجزء السفلى منه فى الرقبة q بعد أن يكون قد مر بالرأس b ، من طرف لآخر ، وينبغى أن

* شريط من اللباد أو المطاط أو الورق يوضع عند شقوق الأبواب أو النوافذ لمنع تسرب الهواء البارد ، وعلى هذا فيمكن تصور وظيفتها هنا .
(المترجم)

يكون هذا الجزء سميكا بالقدر الكافي حتى يملأ بشكل تام الجزء من قناة الرقبة الذي يجتازه ، وحين لا يكون سميكا كافيا لاجداث ذلك فانهم يخشونه بخيل او مشاقة ، أما الجزء الآخر من هذه البوقال ، الذي يرتفع الى ما فوق الرأس b ، فيبدو منقسما الى جزئين بفعل جزء ناتئ T ، دائري الشكل ، مسطح من أعلى . محدب من أسفل ، يوغل في هذه البوقال ، ممتدا ، مع ارتفاعه الى أعلى (٢٠) مع استمرار تناقص طول قطره بشكل تدريجي .

لكن الحلقة الصغيرة المسماة بالعربية صلف ملوود فصفحة أو لوحنة مستديرة (٢١) من العاج والأبنوس أو من خشب جاف متين من أى نوع ، ويخترقه عند وسطه ثقب يمرر فيه ، من طرف لآخر ، الجزء العلوى من البوقال b. حتى جزئه النائي حيث يتوقف مصدودا (٢٢) .

أما اللسان v والمسمى فى العربية قشة (٢٣) فطرف أنبوب من قش الذرة (٢٤) ، وقد سطح من أعلى على شكل مروحي ، فى حين يظل يحتفظ فى جزئه الأدنى بشكله الطبيعى (٢٥) ، وفى هذا الجزء من القشة أو اللسان يدخل الطرف الصغير من البوقال ، الذى تضم اليه القشة أو اللسان لأضيق قدر مستطاع بواسطة خيط (٢٦) ، يلف عدة لفات ، حتى لا يدع فرصة لمرور الهواء بين جدران هذه القشة أو اللسان ، وحتى لا تستطيع النفخة التى ينفخها العازف فى اللسان أن تجد لنفسها مخرجاً سوى ذلك الذى تتيحه لها قناة البوقال d وقناة الرأس b والرقبة q ، وفى النهاية ، قناة جسم الآلة A .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ١ .
 - (٢) انظر الأشكال أرقام ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ .
 - (٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
 - (٤) الشكل رقم ١ .
 - (٥) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ .
 - (٦) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (٧) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (٨) الأشكال ١ ، ٢ ، ٣ .
 - (٩) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (١٠) الشكل رقم ٣ .
- ويجعلنا هذا القطع الطولي الذي في أعلى الزمر ، نلمح المعب الذي نحن بصدد الحديث عنه ، كذلك اندماج الرأس b بالرقبة q التي تدخل في جسم الزمر ، كما سنشرح بعد قليل .
- (١١) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (١٢) شرحه .
 - (١٣) شرحه .
 - (١٤) الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ .
 - (١٥) اللوحة CC ، الأشكال ١ ، ٣ ، ٥ .
 - (١٦) الشكل ٥ .
 - (١٧) الشكلان ٣ ، ٥ .
 - (١٨) الشكل ٣ .
 - (١٩) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
 - (٢٠) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
 - (٢١) الشكل رقم ١ .
 - (٢٢) شرحه .
 - (٢٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ . ويسمى هذا اللسان كذلك في العربية ميسبي ، وإن لم يكن هذا الاسم مستخدما في مصر .
 - (٢٤) الفترة المويجة ، نوع من نبات الفترة قلما يزيد حجم حبته عن حبة البيقسة ، ويزرع هذا النبات في مصر ، وتؤكل حبوبه أما مسلوقة أو مشوية ، ويصنع منه الدقيق والحبز ، ويتخذ منه سكان الصعيد الأعلى والنوبيون الذين يقطنون حول الجندل الأول طعامهم الرئيسي بل الأوحد ، وهو يستخدم كذلك ، في مصر السفلى ، لاطعام المواجن ، وهو مناسب لها كغذاء ويؤدي الى زيادة بيضها .
 - (٢٥) الشكل رقم ٧ . ويمثل هذا الشكل القشة بحجمها الطبيعي ، أما الشكلان ٩ ، ١٠ فيمثلان القشة منظورا إليها من الجانب (بروفييل) ، كما أن الشكل ٨ يمثلها ، منظورا إليها من ناحية قمها .
 - (٢٦) أنظر الأشكال ٧ ، ٩ ، ١٠ .

المبحث الرابع

حول أطوال الأجزاء السابقة بالنسبة

لكل صنف من الزامير ، من أحجام مختلفة

حيث قد شعرنا ، نحن أنفسنا ، كم أن رسما أو صورة ما قد توحى بقدر ضئيل للغاية من النفع عندما يكون موضوعها مجهولا ، ولم يقدم عنها (أو عنه) تفسير كاف ، فقد طننا أن علينا ألا نتسبب ، إصلا من جانبنا ، فى حدوث سوء ماثلة ، عن طريق تقديسنا لرسوم الآلات الموسيقية المستخدمة فى مصر ، فقد بذلنا فى الأوصاف التى قدمناها عنها ، كل عناية لتقديم أفكار دقيقة ومفصلة يمكنها ، بسهولة ، أن تعين كل قارئ على تصور فكرة دقيقة وكاملة لكل ما يشكلها فى مجملها ، وعن المادة ، والكيفية أو درجة المهارة التى صنعت بها ، وطريقة استخدامها ، والفرض منها ... الخ ، ومع هذا فقد شعرنا كذلك أنه ، ان لم يتوقف إخلاصنا فى تقديم بيان عن كل التفاصيل عند النقطة التى يشبع عندها القارئ فلا يعود يتطلب أى شئ ، وإذا ما ظللنا نلج فى دأب لاعطاء تفسيرات يستطيع - هو - بسهولة أن يكون فى غنى عنها ، فإننا قد نتسبب بذلك فى إهماله وتكدير صفوه ، ونتيجة لذلك فقد تحاشينا حتى الآن ، وعلى قدر استطاعتنا ، أن نقدم تكرارات لا طائل منها . بل لقد أعطينا أنفسنا من أن نصف كل ما هو ميسور للقارئ أن يحسنه ، ولسوف نفعل الشئ نفسه بخصوص آلة الزمير بأحجامها المتنوعة ، فلن نقدم سوى أطوال أجزاء أكبر هذه الآلات ، وأصغرها كذلك ، حجما ، إذ يكفي كل من هذين - فى حد

ذاته - لتحديد نسب وأبعاد وأحجام آلة الزمر الوسطى ، تلك التى ينبغي لها أن تشغل موضعاً وسطاً بين أطوال النوعين الآخرين .

يصل امتداد طول جسم القبا A أو الزمر الكبير ، بما فى ذلك الرأس b^١ الى نحو ٥٨٣ مم (١) ، ويبلغ طول هذين الجزئين فى الزمر الجوى أو الصغير بالامتداد نفسه - أى الجسم بما فيه الرأس - ٣١٢ مم (٢) ، أما طول الجسم وحده ، أى غير مشتمل على الرأس b فيبلغ ٥٥٨ مم فى الزمر الكبير (٣) أما فى الزمر الصغير فإن الامتداد الطولى للجسم وحده يصل الى ٢٩٠ مم (٤) ، ويبلغ القطر الأصغر لجسم الزمر الكبير A^١ ، أى طول الجزء لا تسعة وعشرين ملليمتر (٥) ، فى حين أن طول القطر الأوسط ، أى قطر القمة العلوية التى تتصل مباشرة بالرأس b^١ يبلغ كذلك تسعة وعشرين ملليمتر (٦) ، ويصل أكبر قطر له وهو قطر فتحة البوق p^١ الى ٩٠ مم (٧) ، أما فى الزمر الصغير فيبلغ قطر الجزء الأصغر من الجسم A^١ ، أى قطر الجزء لا أربعة عشر ملليمتر (٨) ، فى حين يصل قطره الأوسط ، أى قطر القمة العلوية ، تلك التى تتصل مباشرة بالرأس b^١ الى ستة عشر ملليمتر (٩) ، ويبلغ طول أكبر أقطاره ، وهو قطر فتحة البوق P^١ ٦٣ مم (١٠) .

ويميل سمك خشب قناة أو أنبوب الزمر الكبير الى التناقص تدريجياً فى كل امتداد طول الآلة ، أى من الرأس b حتى أقصى اتساع لفتحة البوق P^١ ، فيبلغ هذا السمك بالقرب من الرأس b سبعة ملليمترات (١١) ، ويبلغ خمسة فقط عند نهاية فتحة البوق P^١ ، ويبدو أن سمك الخشب فى الزمر الصغير ، بكل طول امتداد القناة أو الأنبوب يظل على حاله ، فى حدود ملليمترين (١٢) ، أو أن التفاوت فى هذا السمك ، على امتداد طول الأنبوب ، لا يستحق أن يذكر .

وتكون فتحة قناة الجسم A عند القمة العلوية المتصلة مباشرة بالرأس b ، وكذلك الثقب الذى تدخل منه الرقبة q الى هذه القناة أو الأنبوب ، مستديرين ، ويبلغ القطر فى كليهما خمسة عشر ملليمترًا فى الزمر الكبير ، وأربعة عشر فى الزمر الصغير .

ويصل قطر فتحة البوق P الى ٨٠ مم فى الزمر الكبير ، ويصل طول قطر هذه الفتحة نفسها فى الزمر الصغير الى ٥٩ مم .

أما الثقوب الكبيرة O ، والتى أحدثت بمقدمة الجسم A وكذلك الثقب المعمول على الوجه المقابل ، فوق التلم الدائرى y ، فهى جميعا ذات قطر موحد الطول ، يبلغ ثمانية ملليمترات ، ويبتعد كل واحد منها عن الآخر بـ ٣٦ مم فى الزمر الكبير (١٤) ، فى الوقت الذى تبلغ فيه المسافة بين كل واحد من الثقوب المناظرة فى الزمر الصغير خمسة عشر ملليمترًا (١٤) مع بقاء أقطارها جميعاً مساوية لأقطار نظائرها فى الزمر الكبير .

أما الثقوب الثلاثة الصغيرة oo الموجودة على المقدمة وأسفل الثقوب السابقة ، عند النزول نحو فتحة البوق P فلا يزيد قطر الدائرة فيها ، فى الزمر الكبير على ٤ مم وتبلغ المسافة التى تفصل بينها ٣٧ مم (١٥) ، وفى الزمر الصغير نجد نفس القطر لهذه الثقوب ذاتها ، وتفصل بين أحدها والآخر مسافة ١٩ مم (١٦) . أما القبان الآخران oo الموجودان كل منهما على جانب ، وبانجاء مواز للثقوب السابقة لهما نفس القطر كذلك ، وتفصل بين أحدهما والآخر مسافة ٧٧ مم فى الزمر الكبير و٤٢ مم فى الزمر الصغير .

ويرتفع الرأس b فى الزمر الكبير الى خمسة وعشرين ملليمترًا ، ويبلغ طول أوسع أقطار محيطها خمسة وثلاثين ملليمترًا (١٧) ، أما رأس الزمر الصغير فتعلو بأربعة عشر ملليمترًا ، ويبلغ قطر أوسع محيط لها ١٨ مم (١٨) .

ويصل طول رقبة الزمر الكبير q الى ١٢٦ مم ، وتعلو النلعة الكبرى في جزئه الأمامي(١٩) بنحو ٧١ مم ، وتتسع فتحة هذه الثلثة بنحو ستة ملليمترات ، أما ثلثته الصغرى n ، في الجانب المقابل فتعلو بنحو ٥٠ مم ، أما اتساع هذه النلعة الصغرى فهو نفس اتساع الثلثة الكبيرة(٢٠) ، ومن جهة أخرى فإن طول الرقبة في الزمر الصغير q يصل الى ٢٦ مم ، أما ثلثته الكبرى من الأمام فتعلو بمقدار ٣٢ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها ستة ملليمترات ، وهو نفس اتساع ثلثة الزمر الكبير ، وأما ثلثته الصغرى فتبلغ ٢٣ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها الاتساع نفسه الذى للفتحتين السابقتين .

ويبلغ القطر m لتخانة الأنبوب الذى يشكل الرقبة q فى الزمر الكبير نحو سبعة عشر ملليمترا ، عند أسفل الرأس b مباشرة(٢١) ، فى حين يبلغ قطر الطرف الأدنى من هذه الرقبة q ، أى الطرف الذى تنتهى اليه قرون ثلماتها ، سبعة ملليمترات(٢٢) ، وفى الزمر الصغير ، يصل قطر الرقبة q عند النقطة m أسفل الرأس b مباشرة ، الى ستة عشر ملليمترا ، وفى الطرف المقابل ، أى فى ذلك الطرف الذى يشكل نهاية لقرون ثلماتها ، يصل طول القطر الى ٧ مم(٢٣) وتدخل العنق q بأكملها ، سواء فى الزمر الكبير أو الصغير ، من فتحة قناة أو أنبوب الجسم B حتى الرأس b ، التى يخترقها عند قمتهما ثقب دائرى يبلغ قطره أحد عشر ملليمترا فى الزمر الكبير ، وعشرة ملليمترات فى الصغير ، وعن طريق هذا الثقب يدخلون كذلك الجزء الأدنى من البوقال q (٢٤) الذى يمتد حتى داخل قناة أو أنبوب العنق q (٢٥) .

ويصنع البوقال q من النحاس ، ويسوونه فى العربية لولية ، وقد وصفنا من قبل شكلها ، وهى فى الزمر الكبير أكبر منها فى الزمر الصغير ،

ويبدو أنهم ، في الطول الذي اعتادوا أن يعطوه لهذا الجزء ، يتبعون نسبة متصاعدة تتوافق مع الأحجام ، سواء في الرمز الكبير أو المتوسط أو الصغير ، أو أن هذا ، على الأقل ، أمر مرجح ، طبقا للتصريفات التي زدنا بها الموسيقيون المصريون الذين رجعنا اليهم ، بخصوص هذه الآلات الموسيقية ، وهذه نصوص عباراتهم :

لولية القبا طويلة ، لولية الزمر اطول من الجسورى ، لولية الجسورى

قصيرة •

ومن الواضح أن لهذا الجزء الصغير من الآلة ، الذي قد يبدو لأول وهلة في غير ما حاجة لأن يكون خاضعا لتناسبات دقيقة ، نسبا وإمكانات تتحدد على أساس سمعتها ، وهكذا لم يكن سدى أننا قد عرفنا بها •

أما البوقال d للزمر الكبير فأنبوب صغير من النحاس ، جذرائه شديدة الرقة ، ويصل ارتفاعه الى ١١٣ مم ، ولقناته أو أنبوبة ، التي يمضى قطرها مستدفا بشكل تدريجي من أسفل الى أعلى . فتحة يبلغ اتساعها سبعة ملليمترات عند طرفها الأدنى ، وثلاثة عند الطرف المقابل (٢٦) • ويملو البوقال d فى الزمر الصغير الى ٥٩ مم ، وتبلغ فتحة الأنبوب من أسفل ستة ملليمترات ، أما من أعلى فتجد سعة هذه الفتحة مماثلة لسمه نظرتها فى الزمر الكبير (٢٧) •

ويبلغ قطر الحلقة الصغيرة (الصفى المكنور) واحدا وأربعين ملليمترا ، وهى مثقوبة عند وسطها بنقب يصل اتساعه الى نحو ٤ مم ، وعن طريق هذا الثقب يتم ادخال كل الجزء من البوقال الذى يعلو فوق الجزء الثانى حيث تتوقف هذه الحلقة (٢٨) •

أما القشة أو اللسان فهى نفسها فى كل صنوف المزامر مهما يكن

حجمها ، ويبلغ ارتفاعها (طولها) ستة عشر ملليمتر (٢٦) ، وطرفها الأدنى أسطوانى الشكل ، ويبلغ طول قطر فتحتها أربعة ملليمترات من أسفل ، وبُداء من النقطة التى تأخذ فيها القشة شكلها المسطح ، وحسب الطرف العلوى ، يظل هذا التسطح يمتد على قدر المستطاع ، وتظل الفتحة تضيق وتضيق فى اتجاه ، وتمتد محتفظة بالبعد نفسه فى الاتجاه الآخر ، بحيث يمكننا القول بأنه ليس لها سوى بعد أو طول واحد هو الموجود باتجاه الجزء المسطح منها ، ويبلغ هذا البعد عند الطرف العلوى ثلاثة عشر ملليمترًا وعن طريق هذا الجزء المسطح من القشة يقوم العازف بالنفخ فى آلة الزمر التى يمزف عليها .



الهوامش :

- (١) اللوحة CC الشكل ١ (وتنتمى كل الأشكال هنا الى اللوحة نفسها) .
- | | |
|------------------------------|---|
| (١٦) الشكل رقم ٢ . | (٢) الشكل رقم ٢ . |
| (١٧) الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ . | (٣) الشكل رقم ١ . |
| (١٨) الأشكال ٣ ، ٤ ، ٥ . | (٤) الشكل رقم ٢ . |
| (١٩) الشكلان ١ ، ٥ . | (٥) الشكل رقم ١ . |
| (٢٠) الشكل ٥ . | (٦) الشكل رقم ١ . |
| (٢١) الشكلان ٣ ، ٥ . | (٧) الشكل رقم ١ . |
| (٢٢) الشكل رقم ٣ . | (٨) الشكل رقم ٢ . |
| (٢٣) الشكل رقم ٥ . | (٩) الشكل رقم ٢ . |
| (٢٤) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ . | (١٠) الشكل رقم ٢ . |
| (٢٥) الشكل رقم ٤ . | (١١) الشكل رقم ١ . |
| (٢٦) الشكل رقم ٤ . | (١٢) الشكل رقم ٢ . |
| (٢٧) الشكل رقم ٦ . | (١٣) الشكل رقم ١ . |
| (٢٨) الشكل رقم ١ . | (١٤) الشكل رقم ٢ . |
| | (١٥) الشكل رقم ١ . |
| | (٢٩) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ . |

المبحث الخامس

حول طريقة العزف على الزمار، وحول جنوله الموسيقى، وحول تنوع ومساحة نغماته

على الرغم من أن الزمر يعد آلة موسيقية من نوع مزمارنا نفسه ،
ماننا لن نتوصل للعزف عليه بنجاح ، اذا ما تمثنا أن نفعل ذلك ، بالطريقة
نفسها التي نتبعها مع مزمارنا ، اذ يختلف فم وملبس الزمار المصرى تمام
الاختلاف عن نظيريهما في مزاميرنا ، فليست الشفاه هنا هي التي
نضغط على القشة ، اذ أن هذه القشة رخوة للغاية وليقية لأكثر مما ينبغي
وتنقصها المرونة بشكل نام ، ولذلك فمن السهل لها أن ترتخي تحت ضغط
الشفاه ، وبدلا من أن تتردد أو تهتز (محدثة النغمة المطلوبة) ، فانها
نفعل تماما دون أن ندع مررا لنفخة العازف .

وعند العزف ، يدخل العازف في فمه ، كل جزء البوقال d^(١) الذي
يوجد اعلى الصدف المدور^(٢) ولا يكتفى بإدخال القشة وحدها ، ثم يضغط
بشفثيه على هذا الجزء من البوقال مع نفخ وجنتيه اللتين تستندان (احدهما)
بشدة الى الصدف المدور ، مما يؤدي الى الضغط على انتفاخهما ، وهو أمر
يؤدي بدوره الى زيادة دفع الهواء الذي تمتلئان به ، مما يعطيه المزيد من
قوة الاندفاع ، وبرغمه على أن يلتصق لنفسه منفذا ، لن يكون سوى
فتحة القشة التي يلمسها لسان العازف برقة ، لمسا خفيفا ، فيمضى من
هناك ليمر في البوقال d^(٣) السنى ينقلها ، بدوره كذلك ، الى

الجزء q (٤) الذى أطلقنا عليه اسم الرقبة ، ومن هناك يواصل اندفاعه الى جسم الآلة الموسيقية A (٥)

كذلك فلن ينوصل العازف الى اقفال كل الثقوب المستخدمة كملامس للزمر لو أنه لم يستخدم سوى السلامية الأولى من أصابعه ، على نحو ما نعمل نحن عندما نمزف على آلات المزمار أو الناي (الفلاوت) أو الكلارينيت ، أو أية آلة نفخ أخرى ذات ملامس ، ذلك أن ثقب الناي الكبير تتباعد ، الواحد منها عن الآخر بمسافة لا يستطيع العازف معها أن يباعد بين أصابعه لغير ما حد ، كيما يبلغ هذه الثقوب بقصد أن يتمكن من اقفالها بشكل جيد ، وفى مثل هذا الوضع يكون من المستحيل تنى الأصابع عند المفصل وتدويرها ، إذ أن هذه الأصابع محكومة بطولها ، بالضرورة .

ومع ذلك فإن العازف لا يضطر لبسط أصابعه على هذا النحو لأن ثقب الزمر الكبير بالغ البعد بعضها عن البعض الآخر ، وإنما السبب فى ذلك أن من عادة المصريين أن يوقعوا أو يامسوا آلابهم باقفال ثقبها بالسلامية الثانية من أصابعهم ، فاما والحال هذه ، وحيث أنهم مضطرون من أجل ذلك لأن يبسطوا أصابعهم بكل طولها ، (وهو الأمر الذى قد لا يضطرون اليه اذا ما لمسوا الثقوب بالسلامية الأولى) ، فقد وجد هؤلاء أن من الأوفق أو من الأنسب للنظر أن تكون هذه الثقوب موزعة على هذا النحو ، بطول جسم الزمر الكبير ، إذ على الرغم من أن للمزامير الأخرى وكذا لغالبية آلات النفخ عندهم ، التى تلمس بالأصابع ، ثقباً قريبة الى بعضها البعض بالقدر الكافى ، فانهم مع ذلك لا يقفلون هذه الثقوب الا بواسطة السلامية الثانية من أصابعهم ، وعلى ذلك ، فهذه الطريقة فى لمس الآلات الهوائية أو آلات النفخ ، طريقة خاصة بهم وحدهم ، لم تدع اليها ضرورة نابعة من شكل هذه الآلات عندهم ، أو من طريقة توزيع ثقبها .

ولكى يتم العزف على الزمر ، يمسك العازف الآلة باليد اليمنى ، مع
اقتفال :

١ - التقب الواقع الى الخلف ، على المهد ، بالسلامية الأولى
من الابهام .

٢ - أول الثقب السبعة الأمامية بدءاً من أعلى الآلة ، بالسلامية
الثانية من السبابة .

٣ - الثقب الثانى من هذه الثقب بالسلامية الثانية من الوسطى .

٤ - الثقب الثالث منها بالسلامية الثانية من البنصر .

ثم بواسطة السبابة والوسطى والبنصر والخنصر من اليد اليسرى ،
يقفل العازف الثقب الأربعة الأخيرة بهذا الترتيب ، وان يكن آخر هذه
الثقب الأربعة لا يفعل الا بالسلامية الأولى من الخنصر .

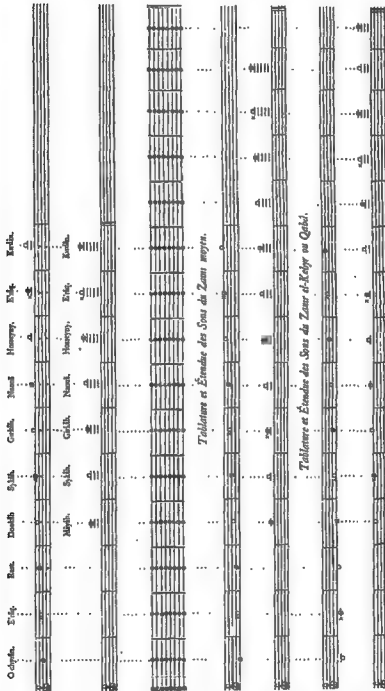
وبعد أن تهيأ الأصابع على هذا النحو ، وبعد أن يتم اقفال الثقب على
التعاقب من أسفل الى أعلى . ومع بث النفخة بقوة متصاعدة ، يستطيع
العازف أن يستخلص من آلة أكثر من ثمانيتين من النغمات كما سوف نرى
فى السلم النغمى الناتج عن ملمس هذه الآلة .

وسواء أكان العزف يتم على الزمر الكبير أو الأوسط أو الصغير ، فان
طريقة لمس الثقب واحدة فى كل هذه الحالات ، وانما النغمات وحدها هى
التي تختلف ، وان تكن تتعاقب بالترتيب نفسه ، وفى علاقات متماثلة ،
ولهذا السبب ، فان المرء اذا عرف كيف يستخدم ملامس واحد من هذه
المزامير الثلاثة فسيعرف كيف يستخدم ملامس البصفتين الآخرين .

وسنقدم هنا الجدول النغمى للملامس الجوى ، وسنقابل به الجدول

النغمي للمزامرين الآخرين . فعلى الزمر الجوزى هذا عرنا الجدول النغمي للمزامير على يد الموسيقى الذى طلبنا اليه ذلك ، وحيث لم يكن - هو - يسمعا أية نغمة الا بعد أن يتيح لنا الوقت لتدوينها ، ولملاحظة الملمس الذى تصدر عنه وكذلك بعد أن يذكر اسمها ، وهى أمور اتفقنا عليها فيما بيننا منذ البداية ، فقد باتت فى حوزتنا أكبر الوسائل قدرة على المقارنة بقدر الامكان ، حتى غدونا فى حالة تمكننا من أن نتيقن بأنفسنا من دقة المعلومات والأفكار التى تقال لنا . ولقد أصبح هذا فيما بعد أمرا بالغ النفع لتبديد الكثير من الشكوك التى كان التفكير يولدها فيما ، عندما كنا نعاود قراءة الاجابات التى قدمت الينا ، والتى دونها أولا بأول ، فى لقاءنا بالموسيقين المصريين ، ذلك أنه اذا كان التلميح يكفى كى يستدل من يعرف ، فان الأمر فى غالبيته ليس كذلك ، حتى ولو بعد شرح طويل ، لمن كان أخا جهالة .

جملول ومساحة وتباين نغمات الزمار الجوى



ويأتى المعيار النغمى للزمر المتوسط فى خماسية أدنى من آلة

الجورى ، ولابد أن يكون القبا أو الزمر الكبير فى الثمانية الحادة بالنسبة للزمر المتوسط ، وان يكن الزمر الكبير الذى ابتعنناه فى القاهرة ، والذى لا يزال فى حوزتنا ، لم يوزن فى هذا السلم ، فهو فى مقام أدنى من الثمانية الغليظة للجورى ، فأما والحالة هكذا فان هذا الاختلاف يعلمنا شيئا كنا ، لولا ذلك - سنجعله ، وهو أن الآلات الشرقية التى تنتسب الى النوع نفسه ، ليست مدوزنة على الدوام ، وبشكل دقيق ، فى المقام ذاته ، وأن القوم فى الشرق ، كما هو الحال فى أوروبا ، لا يتبعون دوما معيارا نفسيا موحدا ، ولهذا السبب ، فعندما نفترض أن النغمات ، مع ذلك ، كانت ستخضع فى ذاتها لو أن المعيار النفسى فى كل واحدة من هذه الآلات كان متشابها ، وانها ستمثل بالترتيب نفسه حين تكون فى المعيار نفسه ، فذلك لأننا سبدونها كما لو كانت كذلك فى الواقع . ولقد سلكنا نفس السلوك الذى يسلكه الناس فى أوروبا ، فى باريس على سبيل المثال ، حين يجمعون ألحانا من الأوبرا الكبيرة وألحانا من الأوبراوميك وألحانا تالفة من الأوبرا بؤفا الإيطالية ، فبرغم أن بعض هذه الألحان قد وضعت وأديت طبقا لمعيار أكثر خفوتا فى حين وضع البعض الآخر منها وأدى فى معيار أكثر جهارة فان الأمر لم يحل دون أن ينظر الناس الى النغمات التى تحمل الاسم نفسه ، والتى تأتى فى الترتيب ذاته على أنها ليست هى النغمات نفسها ، كما لم يمنهم ذلك من ألا يبتونوها بالطريقة نفسها .

الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة CC الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٢) الشكل رقم ٢ .
- (٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٤) الشكلان ٣ ، ٤ .
- (٥) الشكلان ٣ ، ٤ .
- (٦) اللوحة CC الشكل رقم ٣ ، وقد رقمنا النغوب بالأرقام .
ويحمل هذا النغب الرقم 8 .

الفصل الثاني
عن البراءة

المبحث الأول

حول أصل ونوع الآلة الموسيقية المسماة بالعراقية

كله عراقية معنى الشيء القادم من بلاد العراق : E'raq أو كما يكتبونها في أوروبا Irac ، ويبقى أن نعرف الآن ما هي هذه البلاد ، وإن لم يكن هذا بالأمر اليسير ، ذلك أن هناك منطقتين تحملان هذا الاسم : العراق العربي أي عراق العرب ، والعراق الفارسي أي عراق المعجم ، وأولى هاتين المنطقتين هي تلك التي عرفت قديماً باسم أرض كلدان أو بابل ، ويزعم البعض أن اسم عراق الذي يطلق على هذه المنطقة اليوم هو اسم مدينة بالغه القدم كانت توجد في هذه البلاد منذ عصر نمرود ، وقد ألحقت بها الضفة : عربي لأن العرب كانوا يقطنون هذه البلدة نفسها ، أما المنطقة الأخرى التي تعرف كذلك باسم عراق فتوجد في فارس ، وتشغل جزءاً كبيراً مما كان يطلق عليه قديماً اسم ميديا الكبرى .

ولا شك هناك في أن الموسيقى العربية قد أثرت بفعل الكثير من الابتكارات والاكتشافات المتصلة بهذا الفن ، والتي ترجع إلى واحدة من هاتين المنطقتين ، فمن هناك وفد كبير من المقامات الموسيقية عند العرب ، ولا يزال يشار إليها حتى اليوم باسم الأصل الذي جاءت منه ، وتلك هي مقامات عراق ، عجم ، عراق عربي ، عراق عجمي ، نوروز المعجم . الخ . وهكذا فليس شيئاً سهلاً أن نحدد بدقة صارمة إلى أي من هذين البلدين : عراق العرب أو عراق المعجم تعود الآلة الموسيقية التي نحن بصدددها الآن . ومع ذلك ، فإذا كان مخولاً لنا أن نجازف بتقديم الافتراضات ، في

غبية من الشهادات التي تعورنا حتى نتشبعنا من التخطيط الذي نجد أنفسنا فيه ، فلا بد أن نؤسس افتراضاتنا هذه على شكل هذه الآلة ، الذي لا ينتمى قط الى الذوق الفارسي ، ولن نجد صعوبة في التدليل على ذلك ، وفي الواقع فإن شكل العراقية ينتسب الى الذوق العربي أكثر بكثير مما ينتمى الى ذوق الفرس ، فالرأس المنتفخ على هيئة بيضاوى ، والذي نجده أكثر ضخامة من بقية كل جسم الآلة يذكرنا تماما بالأسلوب العربي الأصيل الذي نلاحظه ، في غالبية الأحيان ، في كل ما يتصل بالعارة وفن الرسم في منشآت العرب ، إذ نجد الأسلوب نفسه في مساجدهم ، حيث تعلوها القباب الضخمة ، وفي هذه المآذن ذات البنية الرشيقية الخفيفة الجسور والتي تكاد تبدو لنا عمدا متعزلة باللغة السموق ، يتوجها ما يشبه فانوسا ضخما من الأحجار تكون بالنسبة لها بمثابة الرأس ، كما نجد الشيء نفسه في الدواليب الخارجية التي تحيط بها ، بين مسافة وأخرى . وبصفة عامة فإننا نتصرف على هذا المزاج العجيب لدى العرب حين يعطون للأشياء العالية حجما أكبر عند القمة عنه عند القاعدة^(١) ، وقد سبق أن استرعينا اليه الانتباه عند الحديث عن عنق الآلات الوترية التي يستخدمها هؤلاء القوم ، كما نجده في شكل آلات النفخ ، وهنا ، في آلة العراقية ، ويبدو أن العرب ، عندما بنوا هذه الأطوال أو النسب في منشآتهم ، وكذا في كل أعمالهم الفنية قد شاعوا أن يسلكوا الطريق الماكس لطريق قدماء المصريين ، هؤلاء الذين كانوا يعطون لكل منشآتهم ، على وجه التقريب ، الشكل الهرمي ، وهو الشكل الذي يريح العين بما يوحي به من فكرة المثانة التي تشع عنه ، وهو ما لا تقدمه لا المنشآت العربية ولا منشآتنا نحن العمودية ❊ ، ومع ذلك فإننا نكتفى بالقول ، دون أن نقب عن كل ما يعتد

عن مزاج الفرس في آلة المراقبة ، ويقترب ، على العكس من ذلك ، من المزاج العربى ، بأن هذه الآلة التى تخترقها ثقب سبعة عند المقدمة (أى من الأمام) مثل آلة الزمر ، والنسب لها لسان (قشة) عريض للغاية ، إنما هى ، فى رأينا ، آلة عربية صرف ، وتنسب فى نوعها الى المزامير ، ولذلك فسننظر اليها باعتبارها مزار العراق العربى .

الهوامش :

(١) تحدث الشرفات الواسعة والفائرة ، والتى تمتد بارزة الى خارج البيوت ، وتتوج ارتفاعاتها ، فى مصر ، هذا الأثر نفسه فى العين ، وهذه الشرفات التى يراها المرء فى الشوارع الضيقة ، فى جانب ، تقترب كثيرا من الشرفات المقابلة فى الجانب الآخر ، بحيث لا يلزم الا أقل القليل ، حتى تتلامس هذه الشرفات .

المبحث الثانى

حول خامة وبنية وشكل وابعاد العراقية

وكذلك كل جزء من اجزائها

تصنع هذه الآلة ، جميعها ، من خشب البقس^(١) ، ومن قطعة واحدة باسثناء القشة A^(٢) الى يؤخذ من طرف غاب بحرى ، فهذه هى كل مكوناتها . ولا ينبغي أن ننظر الى الوصلتين X ، Y اللتين تضغطان ، احدهما أعلى اللسان وثانيهما أدناه . باعتبارهما جزئين منمنين للمراقبية بشكل أساسى .

فالوصلة الأولى X^(٣) عبارة عن شريط مزدوج ، معمول من قطعتى غاب مرفعتين ، ومربوطتين ، الواصلة الى الأخرى ، من الطرفين ، حتى لا تتركبا فيما بينهما ، حين تقترب احدهما من الأخرى ، سوى فراغ ضيق للضغط على شفتى القشة التى يدخلونها الى هذه الوصلة عندما يتوقف العزف على هذه الآلة ، وهذه الحيلة أمر بالغ الأهمية ، لأن الغاب البحرى الذى تصنع منه القششة ، لم يزل ، ورغم أنه قد تم ترقيقه كثيرا عند النقطة A^(٤) سميكاً لأكثر مما ينبغي حتى لا يمكن ضغط شفتى هذه القشة اذا ما أدت حرارة الجو الى تباعدهما (أو التوائهما) ، وجفتا وهما على هذه الحال . أما الوصلة الثانية فتؤخذ من طرف عصا خشبية صغيرة ، مشقوقة بطولها الى شقين ، ثم أخذ نصفها وطوى حول نفسه بقصد التقريب بين الطرفين (أو الشقين) وربطهما معاً ، ويشكل هذا الرباط شكلاً بيضاوياً مسحوباً ينتهى بقمة مدببة عند الأطراف المخصصة لاحتواء أسفل

القشة . ولكي تحول دون أن يخل هذا الجزء مكانه للتسطح أو الترفق
الذى تم احداثه على كل مساحة الجزء الباقي نحو ارتفاع الآلة (أى نحو
طرفها من ناحية القدم) .

فاذا تم قياس الآلة ، دون القشة ، أى قياس كل ما هو مصنوع من
خشب البقس ، فسيصل طولها الى ٢٤٤ مم ، أما حين تضاف القشة اليه
فسيبلغ ٣٢٥ مم . وآلة العراقية عبارة عن أنبوب أو قسبة من خشب
البقس ، يمكننا أن نقسمها الى ثلاثة أقسام : الرأس t والجسم A
والقدم P . والرأس t هو الجزء العلوى المنتفخ ذو الشكل البيضاوى(*) ،
أما الجسم A فهو الجزء الأسطوانى من الأنبوب(٦) وأما القدم P فهي
الانتفاخ الذى يشكل قاعدة الآلة ، وفى الوقت نفسه فتحة بوقها ، وتمتد
قناة الأنبوب بكل امتداد هذه الأجزاء الثلاثة من أعلى الى أسفل ، وان لم
تحتفظ على الدوام بالشكل نفسه ، ولا بالاتساع دانه ، فهي بيضاوية فى
الجزء الأكبر من امتدادها ، ولا تنتظم استدارتها ، بعض الشيء الا فى ذلك
القسم من الرأس الذى يدخلون فيه الجزء الأدنى من القشة ، وكذلك فى كل
طول فتحة البوق P الذى يبدأ فى الاتساع داخليا ابتداء من ثقب
الملمس ، ويبلغ طول القطر الأكبر من هذه القناة ، مقيسا من الأمام الى
الخلف ، عند قمة الرأس ١٨ مم ، أما قطرها الأصغر ، مقيسا من نفس
الموضع ، من اليسار الى اليمين ، فلا يبلغ سوى ١٧ مم ، ويمضى اتساع
هذه القناة ليضيق بشكل تدريجى حتى نحو منتصف الجسم A الذى
لا يصل قطرها عنده لما يزيد على ١٠ مم ، وإلى ما تحت هذا الموضع بقليل
تبدأ سعة القناة فى الزيادة ولكن على نحو أسرع مما كانت تتضائل به من
قبل ، وتمضى لتتخذ شكلا دائريا ، بحيث تصبح فتحتها عند قمة فتحة
البوق التى تنتهى القناة إليها ، مستديرة ، يصل قطرها الى ٢٦ مم ويكون

الجزء الاسطوانى الذى يشكل الجسم A خاليا تماما من اية نقوش أو بروزات ، ويصل قطره الى ١٥١ مم ، ويبلغ قطر ثخائنه الى نحو ٢٧ مم ، وتدخل هذا الجزء من الآلة ثقب سبعة ٥ ، تصطف على مقعده الآلة أو الجزء الامامى منها ، وقد رقمناها على النحوالتالى 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 8 كما يوجد ثقب آخر على الجانب المقابل الذى يشغل الفراغ المحصور بين الثقب رقم 6 والثقب الآخر الذى يحمل الرقم 8 ، وقد اشرنا اليه بالرقم 7 . وتشغل الثقوب السبعة الاماميه على نحو التقريب كل طول الجزء الاسطوانى بحيث لا يوجد بين الثقب 1 والموضع العلوى من الانبوب الذى تنتهى اليه الرأس ، سوى ثلاثة ملليمترات ، كما أن الثقب 8 لا يكاد يبعد عن الطرف المقابل الا بمقدار ملليمتر واحد ، حيث يبدأ انفخاخ القدم P ، وتكون فتحات هذه الثقوب ، فى خارجها ، اكبر منها فى داخلها ، ويكون قطرها الاكبر هو القطر الراسى ويصل الى ١١ مم ، أما قطرها الاصغر فهو الافقى ويبلغ ٩ مم ، ولا يزيد اتساع فتحة الثقب من الداخل عن ٨ مم ، وتبلغ المسافة بين كل ثقب وآخر نحو ١٢ مم .

وترتفع الرأس E (يصل طولها) لمسافة ٦٧ مم ، ويبلغ طول قطر القسم الاكبر سمكا فيها الى نحو ٤٨ مم ، وينقسم سطحها الى خمس دوائر غير منساوية الاتساع ، وتنقسم بدورها الى اربع دوائر تتكون من ثلثات مزدوجة محفورة فى سمك الخشب ، أما الدائرة الاخيرة ، أى تلك الاكثر اقترابا من الانبوب الاسطوانى A فتنتهى بنتوء زينة يتوج الجزء العلوى من جسم الآلة ، ويوجد خلف الرأس ثقب غير مستو فى استدارته ، يقع مركزه فوق الدائرة الاولى ذات الثلثات المزدوجة ، ويمتد اكثر من نصف محيطه فوق الدائرة الاولى ، ويمتد جزء آخر من هذا المحيط فوق الدائرة الثانية ، ويصل طول قطر هذا الثقب ، مقيسا بشكل راسى ، الى نحو

٧ م ، أما إذا قسناه أفقيا فلا يكاد يجاوز ستة ملليمترات .

أما القاعدة أو القدم P (٧) ، في هذه الآلة ، فيصل ارتفاعها (طولها) الى ٢٧ م ، أما الانتفاخ الذى يشمل كل امتدادها فيتكون من خمس دوائر تتحدد ، كما هو الحال فى دوائر الرأس ، بفعل ثلثات مزدوجة . محفورة بالمثل فى سمك الخشب ، وحيث تكون الدائرة الخامسة ، وهى أكبرها . الى أسفل فلن يكون بالامكان رؤيتها بشكل واضح طالما كانت الآلة واقفة ، كذلك فان الدائرة الأولى تكون مسبوقة بنتوء حلية بارزة تفصل بين القدم P وبين الجسم A ، بدءا من هذه الدائرة الأولى ، التى يصل قطرها بالقرب من المنتوء البارز الى نحو ٣٤ م ، وتوسع القاعدة فى جزء من القدم يصل الى الدائرة الثالثة ليصل قطرها الى ٤٢ م ، ثم بعد ذلك تضيق مائلة الى الشكل المسطح حتى تبلغ فتحة القناة التى قسنا أطوالها من قبل .

وتتكون القشة ٨ . من طرف ساق غاب بحرى بطول ٩١ م ، وقد يصل طول قطر سمكها ، فى حالتها الطبيعية الى ١٦ م ، وقد سطح جزء من ساق الغاب البحرى ، أما القسم الأول منه فقد ضيق أو ضغط ، وأما القسم الذى تم تسطيحه فهو الجزء الذى عملت فيه شفتا القشة ، فى حين يمثل الجزء المضغوط قصبة أو أنبوب القشة ، وحيث قد تم ترقيق سمك الجزء الذى لم يتم تسطيحه فان طول قطره ، من الناحية الدنيا ، لا يبلغ بعد سوى أربعة عشر ملليمترا ، وبمجرد أن يصبح التسطيط أكبر ، يمتد السطح كذلك لمسافة أكبر ، بحيث يبلغ اتساع السطح الى ٣٣ م فى الجزء العلوى من القشة ، واليكم الطريقة التى اتبعت لجعل ذلك ممكن الحدوث :

ينتزع ، من أعلى ومن أسفل على حد سواء ، كل اللحاء اللامع من الجزء المسطح من الغاب a (٨) ، ويقلل منه لأكبر قدر مستطاع ، حتى يصبح أكثر

قابلية للانثناء وأكثر مرونة . وهذا الجزء هو ، في الوقت نفسه ، الجزء الذى يتم ادخاله فى الفم ، والذى يتم الضغط على سطحه السفلى ، برفق ، بواسطة لسان (العازف) عندما يقوم العازف بالنفخ فى القشة ، والذى تؤدى هذه النفخة ، عند مرورها فيه ، الى تردد جدران المرققة عند السطح a 1 . وعلى العكس من ذلك يترك كل اللحاء الجاف واللامع فوق القسم الثانى من القشة a 2 ، كما يترك بالمثل على القسم الاول من الجزء الثالث a 3 الذى لم يتم تسطيحه قط ، وفى الوقت نفسه ينتزع هذا اللحاء من فوق القسم الثانى من هذا الجزء الثالث ، وهو المخصص للدخول فى قناة أو أنبوب الآلة .

ولقد وصفنا من قبل الجزئين X و Y (٩) ، ولكنهما ليسا ذوى أهمية كبيرة لحد يكفى للتوقف لتقديم أبعادهما . وفضلا عن ذلك فأننا نستطيع أن نرى واحدا منهما ، بحجمه الطبيعى ، وفى شكل جانبي (بروفييل) ، فى الشكل رقم ١٢ ، ولن يلقى المشاهد القارى ، كبير عناء فى تحديد أبعاد الجزء الثانى ، اذا ما قارنه ببقية أجزاء الآلة .

هوامش :

- (١) انظر اللوحة OC الشكل ١١ .
- (٢) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٣) شرحه .
- (٤) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٥) الشكل ١١ .
- (٦) شرحه .
- (٧) هذا الجزء نفسه ، اذا ما نظرنا اليه آخذين فى الاعتبار اتساع فتحته ، هو نفس الجزء الذى أطلقنا عليه اسم فتحة البوق .
- (٨) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٩) الشكلان ١١ ، ١٢ .

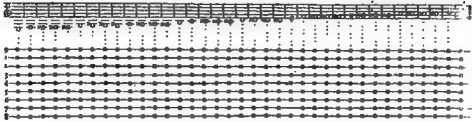
المبحث الثالث

عن طريقة العزف على المراقية ، وحول جدول ، ومساحة ،
وتباين نغمات هذه الآلة

يمسك المصريون بآلات النفخ الموسيقية لديهم ، على اللوام ، باليد اليمنى ، وبأصابعهم المبسوطة يلمسون على اللوام كذلك ملامسها ، وهم يسلكون السلوك ذاته في غالبية عاداتهم وممارساتهم ، فكل ما عندهم مقابل أو نقيض نام ، لكل ما يأتيه الناس في أوروبا ، وفي فرنسا بصفة خاصة .

وللعزف على المراقية ، يقفل بالابهام الثقب رقم ٩ الواقع خلف رأس الآلة I ، ثم تسد الثقوب الأربعة الأمامية : 1, 2, 3, 4 بالأصابع الأربعة الأخرى من اليد نفسها : السبابة والوسطى والخنصر والبنصر ، وبعد ذلك يقفل بالابهام اليد اليسرى ، الثقب رقم 7 الواقع الى الخلف من أسفل الآلة ، ثم بواسطة الأصابع الثلاثة التالية ، من اليد نفسها ، تسد الثقوب الثلاثة الأمامية الأخرى 5, 6, 8 ، وبعد أن تسد الثقوب على هذا النحو ، ومع النفخ في الفشة ، على نحو ما بينا من قبل^(١) ، تنتج النغمة الأولى في الفليظ ، ثم نحصل على النغمات الأخرى ، عن طريق فتح هذا أو ذاك من الثقوب . على نحو ما يرى القارىء في الجدول الذى تقدمه عن ملامسها هنا .

جدول ملاس المرافية . ومساحة وتنوع نفقاتها(٢)



الهوامش :

(١) انظر المبحث الثاني من هذا الفصل .

(٢) كنا ما نزال بحاجة الى اللجوء الى العلامة \times التي ابتكرناها
للاشارة الى فاصلة وسيطة بين فاصلة نصف الرافعة وفاصلة الرافعة
العادية .

افصل الثالث

هو آلة البونو عند المصريين الحديث
وهي آلة الموسيقى التي يسمونها النفير

البحث الاول

الفكرة التي يقدمها سكاتشى حول شكل البوق عند
قدماء المصريين : التشابه التام القائم بين الشكل
الذى يقترسه ، وشكل بوقنا الحديث ، الذى يقترب
بصوره ، وكثيرا ، من شكل النفر ، الذى يستخدمه
المصريون المحدثون

تخيل سكاتشى Scacchi (١) أن البوق عند قدماء المصريين ، كان
ذا شكل مماثل شكل البوق الذى نستخدمه نحن اليوم ، وأسس زعمه ،
على نص فى الجزء الحادى عشر من تحولات أبوليوس :

"I bant dicatî mango serapî tibicines, qui, per obliquum calamum ad
aurem porrectum dextram, familiarem templi modulum frequentabant"

وترجمته :

« عازفو الزمار المخصصون للاله سرابيس العظيم ، كانوا يرددون على
النفر المائل الممتد الى الأذن ، والذى يمسك باليد اليمنى ، كانوا يرددون
النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله » ولكنه فسر الكلمات :
per obliquum calamum

بكلمات : « بواسطة بوق موقوف »

ثم يذكر أن العبارات الآتية :

"dextra familiarem templi deique * modulum frequentabant"

❦ وإضح للقارىء أن هذه الكلمة لم ترد فى النص اللاتينى السابق .

(المترجم)

تعنى أن الموسيقيين « باطالتهم أو تقصيرهم للقصبات باليد اليمنى كانوا ينوعون من نعمات لحنهم » .

ومع ذلك فلو أن سكانشى قد عرف وقتها أن النفير عند المصريين المحدثين يكاد يماثل آلة النفير التي تستخدمها ، وأنه بالمثل يتكون من قصبة معقوفة ، لأمكنه ، على أساس أفضل ، أن يؤكد لنا أن النفير قد انتقل ، بشكل مباشر ، من المصريين القدماء الى المصريين المحدثين ، بل لعله كان سيعرف ، بعد أن يستمع مبتلنا الى آلة النفير ، أن هذه الآلة ننتسب الى النوع نفسه من الأبواق التي كان ينفر من سماعها أهالى ليكوبوليس وبوزيريس وأبيدوس لأنهم يجدون نغمتها شبيهة بنهيق الحمار ، الذى يشبه بشعره الأحمر ، عبقرية ، أو جنية الشر عندهم : **طيفون** ، التي كانوا يرتعدون منها رعبا .

وبقدر ما لا يجد المرء ما يفريه بأن يتفحص ما ان كانت هذه المقابلات أو المقارنات ، التي كان القدماء المصريون يعقدونها ، تتفق مع العقل أو تجافيه . فأننا لن نسعى ، بالمثل ، الى التدليل على ضعف الأساس الذى تنهض عليه مقابلات أو مقارنات سكانشى : فضلا عن ذلك ، فلقد نهض بهذا العبء آخرون ، ومن بين مواطنيه انفسهم (٢) ، لكننا نكتفى ، ببساطة ، بوصف آلة النفير ، ما دمتنا لا نريد قطع أن نحدث ما سوف يطلقه القراء العلماء (المتخصصون) من حكم ، فهم أكثر منا قدرة ، على وضع اجابة لثل هذا السؤال . وفيها يؤكد سكانشى (Myroth, 3, Cap. 54) أن هذه الآلة الموسيقية ، وهى البوق ، كانت مستخدمة أيضا فى مصر القديمة مستندا فى ذلك الى كلام أبوليوس فى الجزء الثانى من كتابه (**المسخ**) **Metamorfosi** - (وهو فى الحقيقة الجزء الحادى عشر ، اذ أن المؤلف قد قرأ الرقم (١١) على أنه رقم (٢)) . والذى يحدثنا فيه عن حفل القربان الذى كان يقام تكريما للربة ايزيس : « وأقبل عازفو البوق » ، (كلمة « عازفو البوق

Tiblicines « لا توجد بهذا المعنى تماما فى هذا الموضع من النص ، ولكن فى موضع لاحق ، وينبغى قراءة هذه الفقرة على النحو الذى قرأناها به فى الفقرة الأولى من هذا المقال) .

« عازفو البوق المخصصون للاله سرايمس العظيم كانوا يرددون على البوق المائل الممتد الى الأذن ، والذى يمسك باليد اليمنى ، النغمة الحلوة المحببة لمعبدة الاله » .

وفى كلامه أيضا « عن البوق المائل » ما يدل على أن هذا النوع من الأبواق ينشئ ، وبكلماته الأخرى : « يعزفون باليد اليمنى النغمة الحلوة المحببة لمعبدة الاله » يعنى أن حركة اليد تطول أحيانا وتقتصر عند العزف على هذه الآلة .

يقول : « وكانت اليد اليمنى تمه أو تسحب للخلف أنايبب البوق التى كانت الأنغام الموسيقية تنبعث منها ، بحيث كان عازفو البوق يتحكمون فى النغمات عن طريق هذا المله أو السحب » .

وهو لا يوضح ذلك فى الصورة الموجودة فى ص ٦٧٤ ، والتى لا يظهر فيها أى انحناء ، ويقول : ان البوق الذى كان مستخدما يشبه تماما البوق المستخدم فى أيامنا هذه ، والذى سبقت الاشارة اليه فى العدد الرابع .

ولذلك نجد أن بارتولينى Bartolini يؤكد أنه وقع تحت تأثير ما قاله سكاتشى ، ويضيف أن هذا النوع من الأبواق يسهل انحناءه ، وان كان لا يعرف تعبيرا قديما أو حديثا يدل على ذلك : « ورغم أن نبأ تلك الآلة لم يصل الى من القدماء ، الا أن ذلك النوع من الأبواق الذى وصل الى زماننا هو الذى ظل مستخدما بحيث أتاحت لى معرفته » [هذه الفقرة موجودة فى ص ٢٢٩] .

ونضيف دعما لذلك أن المرء لا يعرف الا على ستة أنواع مختلفة من الأبواق القديمة ، وأنه لا يوجد من بينها واحد يتشابه لا مع البوق ولا مع آلة النفير التي نستخدمها ، وأول هذه الأبواق هو الذى ينسب اختراعه الى مينيرفا والذى أطلق عليه اسم سالبينكس أثينايا *Salpinx Athenala* أى البوق الأثينى ، أما النوع الثانى ، فهو ما كان المصريون يستخدمونه عند تقديمهم لقرايبتهم. وأصحياتهم ، وكانوا ينظرون اليه باعتباره شيئا من ابتكار أوزيريس ، وهو نفسه الذى يطلقون عليه اسم شنو - ويه ، والثالث هو بوق الفالينين ، وكان يصنع من الحديد الزهر وكان متوسط الحجم كما كان بوقاله يمثل شكل بعض الحيوانات ، وله أنبوب من الرصاص ، تمر من خلاله نفخة المازف ، وكان الفالينيون يسمونه كاركس *Carinx* ، وأما البوق الرابع ، فهو بوق أهل بافلاجونيا *Paphlagoniens* ، وكان فيه يتخذ هيئة رأس عجل ، وكان يصدر ما يشبه خوارا بالغ القوة ، وكان القوم ينفخون فيه وهم يرفعونه عاليا فى الهواء ، والبوق الخامس هو بوق الميديين ، وكان أنبويه يصنع من قصب البوص ، وكان يصدر نفخة غليظة. أما السادس فهو البوق التيرينى *Tyrrhenien* ، وكان شبيها بالنايات الفريجية ، وكان فيه مصنوعا من الحديد الزهر ويصدر نفعا حادا ، ويزعم البعض أنه قد انتقل الى الرومان على يد التيرينيين .

حول أول من اخترع البوق ، انظر :

Palephate et Pausanias, lib III

الهوامش :

(١) انظر :

Gabinetto armonico d'istromenti sonori indicati e spiegati del Padre Filippo Bonanni, della compagina di giesu etc, in Roma, 1722, in 40, p. 49 et 50.

(٢) لو أن سكاتشي كان قد قرأ نص أبوليوس صحيحا ، على النحو الذى نقلناه فى مقدمة هذا المبحث ، لما كان قد تخيل مثل هذا الرأى الذى يسوقه حول هذه الآلة الموسيقية ، فى هذا النص من « الحمار الذهبى » .
(٣) واليكم ما تقرؤه حول هذا الموضوع فى :

Gabinetto armonico etc, dal Padre Bonanni

والذى أشرنا اليه فى حاشية سابقة .

المبحث الثاني

عن خامه وشكل وبنية وأبعاد النفير وكذلك الأجزاء التى يتألف منها

تصنع القصبتان اللتان يتألف منهما النفير كلية من النحاس ، وهما ينتشكان من نصال ضيقة ورقيقة من المعدن نفسه ، ملفوفة على هيئة أنبوب ، ولتحم حوافها الجانبية المتقاربة ، كل منها بالآخرى بطريقة لا تكاد تحس ، ويصنع البوفا وفم الآلة من الحديد الزهر ، ويتشكان معا من قطعة واحدة .

واذ كان النفير الذى حصلنا عليه قديما بعد وجدناه مرميا فى مواضع عدة ، وقد تعرفنا على هذه الترميمات فى القطع المبدلة وفى اللحامات التى نمب بشكل بدائى خشن والتى تلحم هذه القطع ببقية جسم الآلة ، وهذه ملاحظة ليست بالبالغة الأهمية ، ولم تكن نحن لتقدمها لو أن الرسم والحفر لم يجعلنا من هذه الترميمات التى نشير إليها أمورا ملموسة ، ولو لم تكن نخشى أن يخلط القارئ المشاهد بينها وبين ما ينصل ببنية الآلة ، وعلى هذا ، فلكي ننفادى الوقوع فى خطأ مماثل ، فإننا ننوه منذ الآن بأن القطع البارزة التى لن نشير إليها عند وصف الآلة ليست - ببساطة - سوى ترميمات .

ويتألف النفير من الأجزاء نفسها التى تتكون منها آلة النفير عندنا : فهناك الفرعان A ، $1 \approx 1$ (١) ، والمشتقتان P ، وفتحة البوق C ، والمقد الخمس ، n, n, n, N, N ، والبوقال والفم e, Σ والمصابات B والحلقات X .

ويبلغ الطول الاجمالي للآلة ، مزودة ببوقا لها ، بدءا من e وحتى النقطة Ω ، أى على النحو الذى جاءت مرسومة عليه فى اللوحة CC الشكل 13 نحو ٩٠٨ مم ، فاذا ما استبعدنا البوقال فان هذا الطول لن يزيد عن ٨١٠ من المليمترات .

ويدعم كل واحد من أجزاء القصبة ، التى ينبغى أن يدخل فى طرف كل منها طرف الجزء الآخر ، شريحة صغيرة من النحاس ، ملوية وملحومة عند أعلى الأنبوب على نحو ما يستطيع القارىء أن يرى فى الحلقات الخمس N و n و n و n و n ، وعند الطرف العلوى من الفرع الأول A ، عند الموضع m ، وتكاد تكون متساوية دعامات الحلقات أو العقد N و n و n ، وتلك الموجودة عند الطرف العلوى m من الفرع A ، وقل أن تبلغ ٢٧ مم ، لكن دعامة العقدة N من الفرع A أكبر بقدر طفيف اذ تبلغ هذه ٣٤ مم ، ومع ذلك فان دعامة العقدة n من الفرع A أكبر حجما بكثير من ذلك ، اذ تبلغ ٧٠ مم . وفيما عدا المواضع التى توجد بها هذه الدعامات ، وفيما عدا كذلك كل امتداد فتحة البوق التى تبدأ فى الموضع n وتنتهى عند النقطة Ω يستوى قطر وسعة الأنبوب بكل امتداد الآلة ، فلا يزيدان عن أحد عشر مليمترا .

وبدءا من قمة الدعامة m حتى العقدة N من المشنقة P ، التى يدخل فيها الفرع الأول A ، نجد لدينا (طولا لكل هذا الامتداد) ٤٨٥ مم ، ويبلغ وتر القوس الذى ترسمه المشنقة P ، تحت العقدتين N و n ، مقيسا من الداخل ٦٣ مم ، أما السهم فيبلغ طوله ٢٩ مم .

ويصل طول فرع فتحة البوق بدءا من العقدة حتى حافة هذه الفتحة نفسها ٩٢٤ مم ، ويبلغ سمك محيطها حتى العقدة n ١٦ مم وبدءا من هذا

المكان يمضى الأنبوب متسعا حتى نهاية فتحة البوق أو الصيوان ، وهو الذى ينتهى على شكل قمع ، بحيث يصل قطر فئحه عند الموضع Q الى ٧٠ مم . وتزود حواف هذه الفتحة كذلك ، فى كل محيطها الخارجى ، بشريحة صغيرة من النحاس .

وقد استبعدنا ، فى كل الأطوال التى قدمناها ، الجزء الذى يتداخل فى الآخر أو يلتحم به ، ولا يكاد يتجاوز هذا الجزء ثمانية عشر ملليمترًا .

ويتشكل البوقال من أنبوب B ومن ثم e (٢) ويزداد الأنبوب B بعدد بعينه من الفتحات فى الجزء الأكبر من طوله (٣) ، علوا . أما الجزء الأسفل منه فلا توجد به زخارف مائلة ، ويصل قطر محيطه الى ١٢ مم . ويتخذ القم من الخارج شكل قبة مستديرة ومقلوبة بحيث تكون القلنسوة الى أسفل والحواف الى أعلى . ويبلغ طول قطر محيطها ٤٤ مم (٤) أما فئحه الوسط ، والمخصصة لاستقبال طرف اللسان عندما ينفخ العارف فى البوق ، فلا يريد قطرها عن ١٧ مم ولا يتجاوز عمقها سمعة ملليمترات ، أما السب الموجود فى وسطها (٥) والذى ينبغى أن تمر النفخة منه عن طريق قصبه البوقال . ثم من هناك الى أنبوب الآلة ، فلا تزيد سمته عن ملليمترين .

أما المصاصة B (٦) فقيطان من الحرير أو القطى يمر من خلاله حلقات صغيرة X من النحاس ، توجد وسط المنحنى الذى ترسمه ، داخلها ، كل واحدة من المشتمين p و p . ولتحم هذه الحلقات بصفيحة أو رصيعة من النحاس لتحم بدورها فوق الأنبوب ، وتعلق المصاصة الى رقبة عازف البوق بحيث تظل الآلة الموسيقية معلقة بالقرب منه ، أو على ظهره ، حين لا يكون قائما بالعرف .

ومهما يكن من ضالة ثقب قم النفير ، فإن العرف على هذه الآلة الموسيقية أمر بالغ السهولة مع ذلك . ونستطيع أن نحصل منها على نغمات

غليظه تمايل نفمات البوق السيمفوني ، ونفمات بوق الصيد ، كما يمكننا كذلك أن نحصل منها على نفمات حادة تمايل تلك التي نحصل عليها من أبواقنا وان يكن أقل مدعاة للنفور ، وبايجاز شديد وان بالمنسطاق تنوع نفمات هذه الآلة على نحو ما نفعل ببوق الصيد ، عندما لا نستخدم اليد في العزف عليه . وانما بادخالها (اليد) في فتحة بوقه أو صيوانه بقصد تكوين انصاف النونات ، ومع ذلك فيلزم المصريين الكبير كيما يعرفوا كيف يحصلون منه على هذه النفمات المتباينة ، لكنهم يكتفون بأن يستخلصوا منه ، في الاحتفالات الرسمية الكبرى ، بعض النفمات الحادة ، وفي الحقيقة ، فقد يكون أمرا بالغ الصعوبة ، ربما ، أن نسمع منه نفمات أخرى ، وسط الضجيج الذي يذهب بالألباب ويشتت كل انباه ، والصادر عن هذا الحشد الصاخب من الدفوف والطبول من كافة الأحجام والأنواع ، وكذا من الصنوج والمزامير التي تختلط نغماتها المتفجرة والمدممة بضجيج بقية الآلات الموسيقية الأخرى التي تشارك في مل هذه الاحتفالات .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١٣ .
- (٢) اللوحة CC ، الأشكال ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .
- (٣) الشكلان ١٣ ، ١٤ .
- (٤) الشكل ١٥ .
- (٥) الشكل ١٥ .
- (٦) الشكل ١٣ .

الفصل الرابع

حجر الناي المهرى ذى النقار

والذى يطلقون عليه فى العربية اسم
صفارة أو شبابة

المبحث الأول

حول اسم وخامة وشكل هذا النوع من النايات

يجد المرء نفسه في اللغة العربية ، أقل حيرة بكثير عنه في اللغة الفرنسية ، حين يتصل الأمر باكتشاف المعنى المبدئي لكلمة ما ، وبالتالي اكتشاف الدافع الذي أدى لاستخدام هذه الكلمة لتحديد الشيء الذي يراد الإشارة إليه ، فلا يزال الأمر ، عندنا ، على سبيل المثال ، متار جدل بين المتبحرين فيما إن كانت كلمة *flute* (فلوت أو ناي) قد جاءتنا من الكلمة اللاتينية *flutula* التي تعني *trouée* بمعنى : الفتحة ، أو الفرجة ، أو أنا قد أخذناها عن كلمة *fluta* (فلوتا) وتعني الشلى أو الجلجلا الكبيرة* ، إذ أن الناي طويل كهذه السمكة ، وله منلها العديد من الثقوب التي تشغل كل جسمها ، ولكن الحال ليست على هذا المنوال في العربية ، فالأسماء المصدرية ، بل كذلك العدد الأكبر من أسماء الاعلام ، تشتق عن كلمة جذرية ، فالاسم **صفارة** يأتي من الفعل **صفر** بمعنى أحدث صغيرا ، أو أحدث نفمة بصغيرة ، كما أن الاسم **شبابية** يجيء من الفعل **شعب** ، أي زاد في عمره ، (كبر) ، كما تعني أيضا **الشباب** وكذلك الذي لم يبلغ بعد سن **النضوج** ، وهكذا رأينا أن الاسم الأول **صفارة** هو اسم نوعي يمكن أن يطلق على كل صنوف النايات ، أما كلمة **شبابية** فاسم شخصي يميز من بين كل صنوف النايات الأخرى ، تلك الآلة التي نتناولها بحديثنا . ويدل هذا الاسم الأخير ، فيما يبدو ، على نوع صغير من الآلات الموسيقية ، أو آلة ناي

* صنف من الأسماك يعيش في المياه العذبة والمالحة . (المترحم)

صغير ، أو صافرة* ، وهذا هو حال الشبابة في واقع الامر ، فهي نشبه صافراننا بدرجة كبيرة ، اد يماثل فم هذه نظيره في تلك بمانلا تاما ، كما ان بقية جسم كل منهما لا نخلف ، هنا وهناك في الشيء الكثير .

وتصنع الصافرة ، عادة ، من أنبوب أسطوانى الشكل من خشب البقس أو من العاج تتخلله ثقوب سبعة ، دون أن يدخل في هذا العدد ثقب فتحة الفم وثقب الضوء وثقب الساق أى الفتحة السفلية ، أما الشبابة فتصنع من سلامية واحدة من غاب البوص ، تنتهى بالمقدمة التى تفصلها عن السلامية التالية ، وتسد هذه العقدة ، التى لا تنقب قط أنبوب الآلة من أسفل ^١ (١) وتتخلل الشبابة ثقوب سبعة من الأمام ، وثقب واحد من وراء دون أن ندخل في هذا الحصر ثقب الضوء ^٢ (٢) وثقب فتحة الفم ^٣ (٣) .

أما الجزء العلوى (أى الطولى من ناحية فتحة الفم) ، من الجهة المقابلة للضوء ، أى من الخلف مخروط على هيئة سن ريشة ، بامتداد يبلغ ٣٦ سم ، ويسد هذا الجزء طرف دائرى من الخشب ، بالسلك اللازم لملء كل سعة أو فراغ قصبه البوص ، بدءا من فتحتها العلوية ، وحتى مسافة ضئيلة من ثقب الضوء ^٤ (٤) . وهذا الطرف الخشبي مخروط ، بدوره ، من الخلف ، على هيئة سن ريشة ، بحيث لا يتجاوز الحواف العليا لعقدة البوص التى خرطت بدورها على هذه الشاكلة ، وفوق ذلك ، يسطح هذا الطرف من الأمام ، بهدف أن يترك بينه وبين جدران قصبه البوص المتخذة شكل منحني ، فراغا كافيا^(٥) تستطيع معه نفخة العازف ، التى تسلك طريقها عن طريق متقار الآلة ، أن تمضى لتصلطع بالضوء ^٦ (٦) ، بما يؤدى الى تردها . والى

انعكاس هذا التردد في أنبوب الآلة ، وهذا هو ما يشكل فتحة الفم • وهناك
ثقب ، رباعي الشكل ، يقع على مسافة ٥٢ مم ، من الطرف العلوى من قصبة
البوص ، وعلى المقدمة عند الموضع L (٧) يمضى ممتدا ، آخذا كذلك فى
الاتساع بالنسبة لسمك الخشب وحده بعض الشيء من الناحية السفلية ،
هو ما يطلق عليه اسم الضوء •

ولا بد أننا قد رأينا من ذلك كله أن للصفارة علاقة شبيه كبيرة
بصافراتنا •

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١٦ •
- (٢) الشكلان ١٦ ، ١٧ •
- (٣) شرحه •
- (٤) الشكلان ١٦ ، ١٧ •
- (٥) الشكل ١٧ •
- (٦) الشكلان ١٦ ، ١٧ •
- (٧) الشكلان ١٦ ، ١٧ •

المبحث الثانى

حول نسب وابعاد الصفارة واجزائها

يبلغ طول الصفارة ٣١٤ مم ، أما سمكها فيبقى مستدقا من أعلى الى أسفل ، ويصل قطر محيطها فيما فوق الضوء I الى ٢٣ مم (١) ، ولا يعود هذا القطر ، أسفل النقب 7 ليزيد عن عشرين ملليمتر ، وفيما وراء هذا الموضع يوجد انفاخ صغير ، نكونه المقدمة التى تشكل نهاية لهذه الآلة الموسيقية .

وقد قلنا من قبل ان الغم مخروط (مبرى) من الخلف على امتداد ٣٦ مم ، وهكذا ، فحيث قد تم دفعه ، عن طريق الجزء الذى تم انتزاعه ، حتى منتصف سمك البوصة ، فلا بد أن يكون عرض المنقار مساويا لقطر جسم الآلة فوق الضوء I الذى أشرنا إليه .

أما القصبتان X X ، اللتان نراهما تحت الغم فتؤخذان من خيوط غمرت في القطران الذى يستعمله صناع الأحذية ، ومع ذلك فيبدو لنا أنهما لم يلصقا هناك الا لأن قسبة البوصة قد تشبقت في هذا الموضع ، ولأنه يتحتم منع هذا التشقق من أن يمتد لأبعد من ذلك .

ويصل اتساع ثقب الضوء ، الرباعى الشكل ، من الناحية السفلية الى ٧ ملليمترات ، وعلو بنحو خمسة ، ويتوغل هذا النقب في داخل القناة ، ومع ذلك فيبدو أنه يمتد حتى يصل الى الخارج عن طريق فجوة تفضى الى السطح ، وتكون هذه الفجوة فى البداية من نفس اتساع الثقب ، ثم تظل

تتسع بعد ذلك لتستدير على نحو ما ، من أسفل ، ويصل امتدادها ، من أعلى إلى أسفل ، تسعة ملليمترات •

وعلى مسافة ١٥١ مم من طرف المتقار B ، ومسافة ٨٣ مم من الفجوة التى تشكل نهاية الضوء L ، يوجد أول الثقوب السبعة الأمامية ، ويبلغ اتساع كل ثقب ستة ملليمترات ، ويبعد كل واحد منها عن الآخر خمسة عشر ملليمترا ، وقد أشرنا إلى هذه الثقوب بالأرقام 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 طبقا لانتظام هذه الثقوب من أعلى إلى أسفل ، وبالتالي فإن أقرب هذه الثقوب إلى الطرف السفلي للآلة هو ذلك الذى يحمل رقم 7 ،

ويقع على مسافة ٩ مم من المقدمة و١٧ مم من الطرف السفلي ' Ω • وفى الوجه المقابل تماما لهذه الثقوب السبعة السابقة يوجد ثقب آخر يقابل الفراغ الواقع بين الثقوبين 1 ، 2 ولكى يحددوا منتصف هذا الفراغ فقد قسموه إلى قسمين متساويين ، كما حدث فى حالة المزمار ، وذلك بواسطة خط دائرى أحدث فوق السطح الخارجى للأنبوب ، وقد ثقب فوق هذا الخط ، من الخلف ، ثقب ثامن ، أشرنا إليه بالرقم 8 •

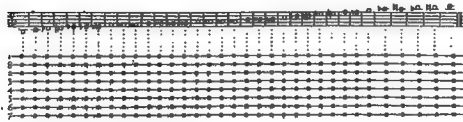
الهوامش :

(١) انظر الشكل رقم 16 •

البحث الثالث

حول جفول وتنوع ومساحة نغمات الصفارة

يجد المرء بعض الصعوبة في تخيل كيف يمكن لآلة يمثل هذه البساطة أن تردّد مثل هذا العدد من النغمات المختلفة ، وأن تحدث بسهولة ، وبطريقة ملموسة ومتميزة ، على نحو ما تفعل هي ، درجات دقيقة أو ظلالات بالغة التقارب لمقام ما ، على نحو ما تكون عليه ثلاثيات المقام ورباعياته ، ولم تكن ، نحن ، لنستطيع أن نقنع أنفسنا بذلك ، ما لم نواتنا الفرصة للوقوف على الأمر ، وما لم نغم بتجريب ذلك بأنفسنا . وعلى الرغم من أننا لسنا بالفى التمرس بفن العزف على الناي ، فإننا لم نلق أية صعوبة في تشكيل هذه الدرجات أو الظلال الدقيقة ، بل أننا ، زيادة على ذلك ، قد نجحنا ، وبأكبر قدر من السهولة ، في الوصول إلى جدولها النغمي ، الذي دوناه ، والذي تقدمه فيما يلي :



ومع ذلك فيلزم التنبيه بأنه ينبغي أن تؤخذ هذه النغمات على أساس الميَّار النغمي لمزمارنا الصغير ، الذي وجدنا الصفارة على علاقة شبيهة وثيقة به .

افضل الخامس

عن الغاروت المسمى بالسبحى بالعربية: الناي

البحث الأول

حول الأنواع المختلفة من آلة الناي

ليس هناك ، من بين كل آلات النفخ الشجرية ، ما يفوق الناي شهرة ، بل لقد نتجإسرعلى القول بأن ميناندر كان يقصد هذه الآلة نفسها في هذا البيت من مسرحيته ميسينا(١) .

لست أشك اننى عرفت على الناي العربى

وقليل من الآلات فقط هى التى يمكن أن يتفرع عنها هذا العدد من الأصناف المختلفة أو تستخدم على هذا القدر من الشيع ، فهناك صنوف كثيرة منها من أحجام متنوعة ، كما تكاد توجد منها أنواع بعدد المقامات الرئيسية ، فللدراويش أو (الفقرا) نوع الناي الخاص بهم ، كذلك فللمتسولين نايهم ، وللآلاتية بالمثل نوع بيمينه يستخدمونه فى حفلاتهم الموسيقية ويفضلونه على ما عداه من صنوف الناي ، وإن كانوا يستخدمون كذلك هذه الأنواع الأخرى فى مناسبات معينة ، ولو بقصد التدريب ، وإن كنا ، نحن ، لم تصادف فى القاهرة موسيقيين جمعوا عندهم كل هذه الأصناف ، ونادرا ما يمكنك أن تلقى واحدا من بينهم يحسن العزف على ستة أنواع مختلفة من الناي(٢) ، بل إن محمد كاشوه ، وهو أmeer موسيقى مصرى يعزف على آلة الناي ، يعترف بأنه لم يجرب ما يزيد على سنة الى ثمانية أنواع مختلفة من هذه الآلة ، وأن النوع الذى تدرب عليه أكثر من غيره هو الناي شاه (وهو الاسم الذى يطلقونه على الناي الكبير) ، والناي كوشوك (كوجوك) ، والناي سفرجه(٣) ، والناي المطلق ، والناي جرف (أى الناي الصغير) ، والناي الحسيني(٤) ،

ونخلص من ذلك بطبيعة الحال ، إن هناك أنواعا عديدة من الناي ليست معروفة له ، أو على الأقل لا يستطيع - هو - أن يعزف عليها ، ومن هذه ، بلاريب ، ناي أبشان ، ناي شاه منصور ، الناي العراقي (أو الناي البابلي أو المدوزن على مقام العراقي) ، ناي فه ونيم أى ناي التسعة ونصف^(٥) ، ناي ده ونيم أى ناي العشرة ونصف^(٦) ، سسيه ناي أى الناي الأسود أو البوصة السوداء ، ناي صفر ، أى الناي الأصفر ، ناي قره^(٧) ، ناي داود ، وأنواع أخرى كنا سنذكرها لو كان من الضروري أن نقدم بحثا عنها ، ومع ذلك فإن الاسهاب والتقصي قد يكونان هنا ضئيل النفع ، ما دام بمقدورنا أن نصنف هذه النايات جميعا فى صنفين :

الأول ، هو النايات المنقوبة تقوبا سبعة ، والناي هو النايات ذات الثمانية ثقوب ، ويتمثل الفرق فى أطوال هذه النايات مع غلظة النغم أو حدته (خفوته أو جهارته) ، والذي دوزنت عليه هذه الصنوف المختلفة من النايات ، وإذ قد شرحنا كل ذلك فى دراستنا عن الوضع الراهن لغز الموسيقى فى مصر* فإن بمقدور كل قارئ أن يكون لنفسه فكرة دقيقة عن كل هذه الأنواع من آلة الناي ، بل وعن كل الأصناف المحتملة (أى التى ربما لم يصل إليها علمنا) دون أن تكون بنا حاجة لأن نقدم عن كل واحدة من هذه الآلات وصفا خاصا ، وهو أمر ، لو حدث ، لجرنا الى تكرارات دائمة ومرهقة ، ولهذا السبب سنكتفى بأن نصف واحدة من كل نوع من هذين النوعين .

الهوامش :

· Menandri, Fragm, gr et lat

(١)

(٢) ليس لس ثقب هذه الآلة هو وحده الذى يؤدى الى ارتباك الموسيقيين العرب ، عند عزفهم على هذه الآلة ، فهناك صعوبة أخرى من شأنها أن تستوقفهم ، تلك هى معرفة التون أو المقام الذى دوزنت عليه هذه الآلة ، وحيث أن لكل تون أو مقام سلمه النغمى الذى يختلف عما للآخرين ، وله كذلك قواعده الخاصة به ، فلا بد من معرفة السلم النغمى الخاص بالنائ الذى يراد العزف عليه ، وقلة هم أولئك الموسيقيون - بل لعله ليس هناك موسيقى واحد على الإطلاق ، عربيا كان أو مصريا - الذين يستعملون بشكل كامل على فن العزف على كل هذه الأنواع المختلفة من الناياب ، وليس هذا بالأمر العسير على التصور اذا تذكرنا ما سبق أن قلناه ، وكذلك اللوحة التى قدمناها عن هذه الجداول الموسيقية فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر . وإذا كان الناس فى الشرق ، قد غيروا فى آلة الناي ، فى الشكل أو البنية بمثل هذا العدد من الأنواع المتباينة ، فقد تم الأمر بلا ريب لسبب يماثل ذلك الذى حدا بالاقدمين أن يصنعوا نايات لكل مقام ، ولكل من هذه شكله الذى يختلف عن شكل الآخرين ، وهى التى كانوا يستخدمونها فى مصاحبة الأنواع المختلفة من ضروب الفناء .

يقول أثيناينوسى فى الكتاب الرابع عشر ، الفصل الثامن ، ص ٣٦١ :

« كان الناس فى القرون الأولى يقبلون على ما هو جميل وشريف ، فلم يكن كل تشيد أو مزموذ يتلقى من الزخارف الا ما كانت تناسبه ، وكان لكل واحد منها ، كما كان لكل واحدة من الألعاب العامة المتنوعة نايها الخاص بها ، مدوزنا على مقام هذه الأغنية أو المزموذ ، وقد كان برونوموس هو أول من نوع المقامات طبقا لاختلاف النايات . . الخ » .

(٣) هذه الأنواع الثلاثة من النايات متقوبة بستة ثقب من الأمام ، ويثقب واحد من الخلف أكثر علوا عن الثقب الأخرى ، بنحو مسافتين ونصف المسافة ، من تلك التى تفصل فيما بين الثقب الثلاثة الأولى (كمجموعة) وفيما بين الثقب الثلاثة الأخرى (كمجموعة ثانية) ، ولسنا نستطيع أن نفسر هنا ما نقوله الا بطريقه عامة حيث أن الأطوال والأبعاد فى كل نوع من النايات تختلف عما لدى النوع الآخر ، ولهذا فان المسافات فيما بين الثقب تختلف بالنسبة نفسها التى تختلف بها هذه الأبعاد أو الأطوال هنا وهناك . وسوف يتحدد ، بقدر أكبر من الدقة ، الوضع الصحيح لمثل هذا الثقب حينما نحدد أبعاد نوع ما من أنواع النايات .

(٤) هذه النابات الثلاثة الأخيرة تتقبحا ثمانية تقوب : سبعة من الأمام
وواحد من الخلف .

(٥) هناك ما يشير الى أن الأمر هنا يصل بمسدد السلاميات التي
ينبغي أن تتكون منها قسبة البوص الخاص بهذا الناي ، فقد بدا لنا أن
هذه السلاميات كانت محسوبة (محددة العدد) من قبل المصريين المحدثين .

(٦) لعل الأهر يتصل هنا بسلاميات البوصة ، كما في الناي السابق ،
وهذه الأسماء محض فارسية .

(٧) قد يكون هذا الناي هو نفسه سياه ناي ، لأن كلمة سياه
بالفارسية ، و قرره بالتركية يعنيان كلمة : أسود .
« حاشية من وضع المسيو سلفستر دي ساسي » .

المبحث الثانى

عن الناي شاه^(١) أو الناي الكبير الثقوب
بسبعة ثقوب ، وعما يشترك فيه مع النايات
الأخرى ، وعما هو خاص به وحده

توجد فى الناي الكبير ، دَئى السبعة ثقوب ، أشياء يشترك فيها مع
النايات الأخرى ، سواء ذات الثقوب السبعة أو ذات الثمانية ثقوب ، وهناك
كذلك أمور خاصة به وحده ولا توجد فى نوع سواء • أما الأشياء المشتركة
فى كل أنواع النايات فهى :

١ - أن الأنبوب فيه يتكون من قطعة واحدة من قصب البومى يتجه
طرفها الأقل سمكا الى أسفل والأكبر سمكا الى أعلى . طبقا للنسب التى
نقلت عن العرب ، على نحو ما أشرنا إليه من قبل •

٢ - وأن جـول* المقعد قد انتزع حتى مستوى جدران هذه البوصة
التي أفرغ لبابها ونظفت لأقصى درجة •

٣ - وأنه لم يكتف بتشذيب انتفاخات وخضونات المقعد من الخارج ،
وانما أحلت فيها ، من حولها ، وعن طريق احراقها بحديدة محمأة فى
النار ، حـز يصل عرضه عادة الى تسعة ملليمترات ، أو أكثر ، فى بعض
الأحيان ، ويكون هذا الحز غائرا بسمك وتر بالغ الدقة من معى الحيوان ،
مطلى بتركيبة مزج الشمع والراتنج ، وملفوف عدة لفات بشكل حلزوني فى

* الجول هو الحاجز القاسم داخل نبات ما • (الترجم)

هذا الحز الذي يملأ سمته هذا الوتر ، مما يشكل ما يشبه حلقة تغطي عرض المقدمة .

٤ - أن له قم قرن(٢) بالأسود ، يتخذ شكل مخروط مجذوع ، مستدير عند قاعدته ، وينتهي من أسفل بحلق(٣) وظيفته أن يدخل في الفتحة التي في أعلى البوصة(٤) .

٥ - وإن الفتحة ٥ (٥) والقناة C (٦) من هذا القم تتخذان نفس الاتجاه الذي تأخذه قناة أو أنبوب البوصة .

٦ - وأخيرا أن النقب 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 ، لم تنقب إلا في النصف الثاني من الأنبوب وأنها تصطف ثلاثة ثلاثة على خط واحد من أعلى إلى أسفل .

ويبقى أن نقول بأن الناي الكبير ليس به ما يميزه (عن غيره) سوى عدد السلاميات والعقد التي تكونه ، بالإضافة إلى طول امتداده وامتداد فيه ، وهذه هي الأشياء التي ستكون الموضوع الرئيسي في الوصف التالي .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ١٨ .
- (٢) الشكلان ١٨ ، ١٩ .
- (٣) الشكل رقم ١٩ .
- (٤) الشكل رقم ١٨ .
- (٥) الشكلان ١٨ ، ١٩ .
- (٦) الشكل رقم ١٩ .

المبحث الثالث

حول أطوال الناي الكبير وأبعاد أجزائه

يبلغ طول هذه الآلة الموسيقية ، دون أن يشمل ذلك ضما ، ٧٤٠ مم ، فإذا ما أضيف إلى طولها هذا الفم ، فإنه يصل إلى ٧٧٠ مم ، وهي في امتدادها هذا ترسم منحني أكثر مما ترسم خطا بالغ الاستقامة ، كما أنها تصنع من أنبوب من البوص يتكون من ثماني سلاميات كاملة هي : I , II , III , IV , V , VI , VII , VIII (١) مع عقدتها (٢) ، بالإضافة إلى بداية سلامية أخرى عند كل واحد من طرفيها (أي طرفي الآلة) ، ويكسو هذين الطرفين حلقة من النحاس V (٣) ، وتكون كل حلقة مع عقدتها أكثر طولا ، على نحو طفيف عن تلك التي تليها من أسفل ، ويبلغ طول السلامية الأولى ١٠١ مم ، والثانية ٩٥ مم والثالثة ٩١ مم ، والرابعة ٨٩ ، والخامسة ٨٧ ، والسادسة ٨٦ ، والسابعة ٨٤ ، والثامنة ٨٢ ، ويبلغ عرض الحر وكذلك عرض الرابطة المصنوعة من معي الحيوان والتي تلتف حول العقد n نحو ٨ مم أو تزيد أو تقل عن ذلك بنحو طفيف . ويقل طول قطر كل واحدة من هذه السلاميات بشكل تدريجي من واحدة لأخرى ، هبوطا ، وتصنع كل واحدة منها اختناقا صغيرا تحت أسفل العقدة ، ثم تصنع بعد ذلك افتخاحا يستطيل تدريجيا حتى العقدة التالية ، ويكون قطر السلامية الأولى أكبر أقطار سلامياتها جميعا ، ويصل إلى ٢٦ مم ، ويكون قطر السلامية النانية هو نفسه على وجه التقريب ، أما قطر الثالثة فيبلغ ٢٥ مم ، ويكون في الرابعة هو نفسه على وجه التقريب ، ويبلغ في الخامسة ٢٤ مم ، والسادسة أقل من ذلك بنحو

لطيف ، ويكون قطر السابعة ٢٣ مم والامنة ٢٢ مم ، وقد تم ثقب الثقب السبعة الخاصة باللامس بواسطة حديثة محماة فى النار ، وتشغل هذه الثقوب السلاميات الخامسة والسادسة والسابعة ، وهى مستديرة ، ويصل قطر الواحد منها الى سبعة ملليمترات ، ويبلغ بعد الواحد من الثقوب الثلاثة الأولى بـ ٢٢ مم ، ويقع أول الثلاثة على مسافة ٢٧ مم الى أسفل العقدة السابقة عليه ، ويقع الرابع على مسافة ٥٣ مم من الثالث ومسافة ثلاثة ملليمترات من العقدة التى تليه ، والخامس على بعد اثنى عشر ملليمترا نحت العقدة السابقة عليه ، والسادس على مسافة ٢٦ مم من العقدة التالية له ، ويثقب الثقب السابع ، الحلقى ، والحاص بملس الآلة فى الخلف ، فى نحو منتصف السلامية الرابعة ، بشكل مائل بعض الشيء نحو الجانب الأيمن ، وبمعنى آخر ، فلو أنه ثقب على الخط المقابل تماما للثقب الأمامية ، ونظرا للبعد الكبير الذى هو فيه بالفعل ، فلن يصل اليه بسهولة ، ابهام اليد اليمنى ، الذى ينبغى له أن يلامسه .

وهنا شيء يجدر بنا أن نلاحظه ، وهو أنه يوجد على الخط نفسه الذى ثقب عليه الثقب السابع ، ثقب آخر يقع الى اليسار كذلك ، لكنه مسدود منذ أن حدث بالشمع الأبيض ، وهو ما يدل على وجود أشخاص من بين العرب والمصريين يجدون من الأوفى لهم أن يمسكوا بالآتهم الموسيقية بيدهم اليسرى ، برغم مادة هؤلاء وأولئك لاستخدام هذه اليد فى مثل تلك الأغراض ، فمن الواضح أن هذا الثقب قد أحدث من أجل شخص ما ، كان يمسك نايه باليد اليسرى وكان يسد هذا الثقب بإبهام هذه اليد ، لاستحالة أن يفعل ذلك بإبهام اليد اليمنى (بحكم موقع هذا الثقب) . وأخيرا فان كلا من الثقبين هذين يبعد عن العقدة التى تسبقه بمسافة ٢٣ مم ، وعن تلك التى تليه بنحو ٦٣ مم .

ويزود كل طرف من طرفى البوصة ، على نحو ما اسلفنا ، بحلقة ٧ من النحاس ، تنتهى عند طرفها العلوى بحافة أو وصلة ، ويبلغ اسباع الحلقة العلوية ٢٦ مم ويصل قطرها الى ٢٧ مم. أما الحلقة السفلية فيبلغ اتساعها ٣٦ مم ، وقطرها ٢١ مم .

ويتخذ الفم شكل مخروط مستدير عند قاعدته أو يكون له بالأحرى شكل كروى مسحوب ، مسطح عند أحد قطبيه ، ومنتفخ عند قطره ، ومسطح ببساطة عند قطبه الآخر دون أن يكون مسحوبا ، ويبلغ طول هذا الفم ، مضافا اليه الحلقة K (٤) واحدا وأربعين ملليمترا ، ويبلغ اتساع الحلق أحد عشر ملليمترا ، ويساوى طول قطر الفتحة العلوية ٥ طول القناة C الذى يبلغ عشرين ملليمترا ، فى الوقت الذى يبلغ فيه قطر الجزء الأكثر انتفاخا ، والأكبر اتساعا من الفم ستة وثلاثين ملليمترا .

الهوامش :

- (١) الشكل رقم ١٨
- (٢) الشكل رقم ١٨
- (٣) شرحه
- (٤) الشكل رقم ١٩

المبحث الرابع

حول طريقة الإمساك بالناي الكبير ، وبالآلات الأخرى
من نوعه كذلك ، وحول طريقة العزف عليه ، وحول
الجدول النغمي ومساحة هذه النغمات ، وحول خاصياتها
وتأثيرها في الميلودي

لكي يتم العزف على الناي ، تمسك الآلة الموسيقية باليد اليمنى ،
ويوضح إبهام هذه اليد فوق الثقب الموجود الى الخلف ، وبعد ذلك يبسط
العازف أصابعه بطول الأنبوب من الأمام حتى يبلغ الثقب الأول بسبابتة
والثقب الثاني بوسطاه والثالث بخنصره ، وبعد ذلك يضع إبهام اليد
اليسرى على الخط نفسه الذي توجد اليد اليمنى فوقه ، وأدنى قليلا من
خنصر هذه اليد ، وبعد ذلك تبسط أصابع اليد اليسرى على نحو ما فعلت
أصابع اليد اليمنى ، بحيث تتوصل السبابة اليسرى لاقبال الثقب الرابع ،
والوسطى الثقب الخامس ، والخنصر الثقب السادس .

واذ يكون للآلة طول بعينه ، واذا تكون الثقوب قد عملت في النصف
الثاني من أنبوبها بقصد أن يبلغ فم الآلة فم العازف فان من الضروري أن
تنزل اليد اليمنى ، المسكة بالناي ، من ناحية الثقوب الأولى حتى الارتعاع
المقابل ، لردف الأيسر (من العازف) ، ولهذا يلزم أن تنخفض الذراع
اليمنى حتى عضد الذراع اليسرى ، منبسطة ، مع حملها الى الأمام قليلا
وتوجيه الساعد نحو الردف الأيسر ، وبعد ذلك تهبط قليلا الى الخلف ، الذراع
اليسرى ، وينخفض الساعد مع طيه قليلا الى الأمام ، وبهذه الطريقة تبدو الآلة
منخنية بميل ، مع الهبوط من اليمين الى اليسار ، واذا تبدو فتحة الفم

محنة بميل من اليسار الى اليمين ، فان النغمة لا تصل فم الآلة الا مائلة كذلك ، وتمضى لترطم بجدران قناة الآلة التى تعكسها وتؤدى الى نردها وارنانها .

واذ تكون كل النغوب مسدودة ، على نحو ما فصلنا ، فان المازف يحصل على النغمة الاولى من الجدول التالى ، وتبعاً لما ان كان يفتح أو يسد هذه النغوب أو تلك فانه يحصل على النغمات التى سنشير اليها .
جدول ومساحة النغمات فى الناي الكبير



ولعل هناك ما يمكن أن ينطبق على هذه الآلة ، مما ورد فى الأبيات التالية من يوربيديس (هيلين ، اليب ١٣٦٥ وما بعده) :

« وضجكت الربة كبريس (فيثوس) ، وتلفت فى يدها الناي الذى يصدر نغماً ثقيلاً ، وشعرت بالبهجة لعلوبة عزفه » .

ومع ذلك فليس فى هذا ما يتصل بالنغمات الفليضة ، ذلك أن النغمات من هذا النوع قليلة فى الناي الكبير ، أما النغمات التى يرددها فبالغة العنوبة ، حقيقة ، وان تكن مع ذلك مغلفة بطابع شجي مشبوب العاطفة ، بل شهوانى يستهوى سامعيه ، وبمقدور المازف الماهر أن يجتذب لنفسه جمهوراً كبيراً بآلته الموسيقية هذه ، ومع ذلك فحين يعزف المصريون عليها ، يأتى ميلوديتها مضجراً ، يبعث على النعاس .

المبحث الخامس

عن الناي الجوف ذي الثمانية قنوب ، وعن صلة القربى
التي تربطه بالناى شاء ، عن شكله على نحو اجمالى ،
وعن الاشياء التي لا تتصل به بصفة اساسية والتي
لا تبلى سوى امور عارضة

كل ما فى الناي الجوف (١) ينبىء عن آلة من نوع مسائل لنوع الآلة
السابقة ، فلاسيها وشكلها وبنيته علاقة شبه ، بالآلة الأولى ، تبعت على
الدعشة البالغة حتى ليظن المرء انها منتسب الى النوع نفسه ، ومع ذلك
فان المصريين يجدون فيما بين هاتين الآلتين اختلافا كبيرا ، وهو خلاف قائم
بالفعل ، وان لم يكن هذا الفرق ملموسا تماما فيما يتصل بملبسها أو
كيفية استخراج أنغامها ، فكلما تفحصنا شكل الناي الجوف كلما تعرفنا
على رابطة قري حمية تربطه بشكل الناي شاء .

ويصنع أنبوب هذا الناي ، هو أيضا ، من البوص ، ويرسم ، بالمثل ،
فى طوله شكل منحني غير محسوس ، على نحو ما لا يكون الأمر كذلك
محسوسا فى الناي شاء ، وليس له فى كل امتداده سوى أربع سلاميات
كاملة ، بالإضافة الى بداية سلامية أخرى عند كل واحد من طرفيه .

ولسوف تقع فى الخطأ لو أنا قد ظننا أن كسل الرباطات التي تحيط
بالناى الجوف تقطى قدرا يماثلها فى العدد من عقد البوص على نحو مانجد
عليه الأمر فى الناي الكبير أو الناي شاء ، فلا يرجع أن تكون فى بوصة ما
عقد تقترب من بعضها البعض على هذا النحو الذى نجدها عليه فى الناي .

* يتحدث المؤلف هنا عن الآلة المرسومة فى الشكل ، وليس عن هذا
الناى على اطلاقه . (المترجم)

الجرف لو أن عددها كان مساويا حقا لعدد الأربطة ، فلا توجد في الحقيقة سوى خمس عقد أشرنا اليها بالحرف n ، أما الأربطة التي ظن المسيو اربان أنها موجودة هناك على سبيل الزينة أو الزخرف ، والتي تشوه شكل الآلة في واقع الأمر ، فقد عملت بفرض وحيد ، هو أن تضم بشدة جدران البوصة التي تقتسمها الشقوق والصدوع ، التي كان هناك من سمى من قبل الى تلافيتها ، أو تلافى آثارها ، باستخدام الصمغ ، وهناك من بين هذه الأربطة ما هو أكثر عرضا وما هو أقل ، بل ان بعضها منها قد دعمت في المواضع التي بدا فيها الأنبوب وقد أعوزته المثانة ، ولهذا السبب سنلاحظ أن رباطا كهذا أكثر اتساعا في المواضع التي يبدو فيها تشقق الأنبوب أكبر ، ولا سيما في الموضع الذي تبدأ عنده هذه الشقوق ، إذ أن هذا العيب يسيطر بطول قناة الأنبوب على وجه التقريب .

ولو أننا لم نسترع الأنظار الى هذه الأشياء ، لأمكن القاري . وليست في حوزته آلة تحت ناظره ، أن ينسب الى شكلها ما لا ينتمى قط إليها . ومن الجائز أن توجد أخطاء كثيرة من هذا النوع في الأوصاف التي قدمت الينا عن الآلات الموسيقية الأجنبية ، ذلك أنه لا يحدث دوما أن تكون الآلات الأجنبية التي سنحت الفرصة بملاحظتها ، جسيمة تخلو من الترميمات ، وعلى هذا فإنه لأمر عسير ، في بعض الأحيان ، أن نميز ما هو أساسى عما هو عارض في الآلات التي يكون شكلها مجهولا منا والتي نراها لأول مرة ، بل انه ليستحيل علينا - حتما - أن نفعل ذلك عندما لا نرى هذه الأشياء الا بالعين المجردة ، أو عندما لا نتفحصها الا ظاهريا وهو ما يحدث في غالبية الأحيان . ومهما يكن من ضالة شأن موضوع ملاحظتنا ، حين نفعل ما في وسعنا للإشارة اليه ، فلا بد أن نبذل فيه اهتماما جادا ، والا فنستعرض أنفسنا بفعل احمالنا الى أن نتهم بالجهالة وعدم الاخلاص ، وإذا

كانت التفاصيل التي دخلنا في أوصافها في بعض الأحيان ، عديمة الجدوى ،
فقد كانت أكثر وجوباً حتى تنفادى الأخطاء كما أنها كانت - على الأقل -
ضرورية حتى نستطيع أن نعمل أوإليه (ميكانيزم) بنية هذه الآلات وأن
نحكم على خاصيات نغماتها وكذلك على انثلافاها النغمى . ويعرف الصانع
كم من التغيرات الكبيرة يمكن أن تتسبب فيها - في التأثير الذى تنتجه
آلة ما - أوهى الاختلافات فى أطوال أو نسب أبعاد الجسم الرنان ، أو أى
جزء آخر من أجزاء آلة موسيقية ما .

ومع ذلك فسنبغى دوماً مخلصين للقاعدة التى فرضناها على أنفسنا ،
بالأ تقدم تفسيراً إلا للأمور الجسدية بذلك ، وإلا نشير إلا إلى تلك التى
تستطيع ، بسبب أصالتها أو غرابتها ، أن تثير الفضول ، ولذلك فسنكف
عن الحديث عن الأربطة التى لم توضع على النأى الجرف . إلا لتغطية عيوب
عارضة ، ولن تشغل أنفسنا إلا بأشياء تنتسب أساساً إلى شكل وبنية
هذه الآلة .

الهوش :

المبحث السادس

حول شكل الناي الجرف ، حول أبعاده وأبعاد أجزائه ، وحول تعيين ملامسه ، وحول جنوله الموسيقى

يتكون الناي الجرف من طرف قصبة بوص ، نضى متسعه تدريجيا من
أعلى الى أسفل ، ومن فم قرن على شكل مخروط كروى الشكل مجدوع عند
قصته ، ويبلغ طول البوصة وحدها ٤٦٨ مم ، ويبلغ طولها مع الفم ٤٨٨ مم ،
ويصل طول قطر محيط الأنبوب ، من أعلى الى ٢٥ مم ، ويصل من أسفل الى
٢٣ مم .

وأسفل الرباط الأخير ترق البوصة بلا جدال كيما توضع فيها حلقة
من النحاس ، على نحو ما نرى فى الناي الكبير ، ولكنها مع ذلك تكون منفصلة
فيما هو مرجح ، عن آلة الناي الجريف التى تقوم الآن بوصفها . وفى هذا
الموضع المرقق ، لا يبلغ قطر الأنبوب سوى ٢٠ مم ، وقد صنع فم الناي ،
كما هو الحال فى الناي شاه على وجه التقريب ، وإن يكن شكله أقل كروية ،
ويتمد بشكل أكثر استقامة (أى أقل تقوسا) ، على هيئة مخروط ، وكان
يمكن أن يصنع مخروطا حقيقيا مجدوعا لو أن زوايا قاعدته لم تكن قد دورت،
ويبلغ طول هذا الفم ، بما فى ذلك الحلق (الذى يشكل جزءا منه سنة وعشرين
ملليمترا ، ويبلغ قطر الجزء الذى يشكل قاعدة للمخروط أربعة وثلاثين
ملليمترا ، أما الجزء المجدوع ، وهو كذلك قطر قناة الفم فتسعة عشر
ملليمترا .

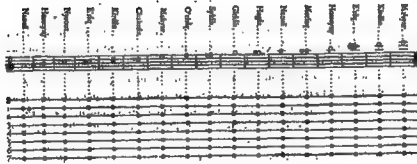
وقد ثبتت ثقوب الملامس على السلاحيات الثانية والثالثة والرابعة ، وهي مستديرة الشكل بقطر يبلغ ثمانية ملليمترات ، وقد اصطفت الثقوب الستة الأولى ثلاثة ثلاثة ، في خط واحد ، يقسم السطح الأمامى للآلة الى قسمين متساويين ، أما الثقب السابع فيقع على الجانب الأيسر ، مما يجعل من الميسور بلوغه ببصر اليد اليسرى ، والذي ينبغى أن يسده ، وعن يمين هذا الثقب ، يرى ثقب آخر ولكنه مسدود بالشمع ، ولا بد أنه كان يستخدم نفس الاستخدام الذى كان للثقب السابق ، عن طريق شخص ما كان يمسك بهذه الآلة باليد اليسرى ، مثلما نفعل نحن (وان يكن هذا أمرا مضادا للعادة المتبعة بين المصريين والشرقيين عموما) ، مما كان يؤدي ، بالتالى ، الى عدم استطاعته أن يسد هذا الثقب ، وكذلك الثقوب الأخرى ، الا بأصابع اليد اليمنى ، أما عن الثقب الثامن ، الموجود الى الحلف فانه يسد عن طريق ابهام اليد التى تمسك بالآلة الموسيقية ، على نحو ما شرحنا عند حديثنا عن الناي شاه .

ويقع أول الثقوب الأمامية الستة على مسافة ٢١٨ مم من الطرف العلوى للأنبوب ، وعلى مسافة ملليمترين من المقدة التى تليه ، أما الثقب الثانى فيقع على بعد ٢٢ مم أسفل الثقب الأول ، والثالث على مسافة من الثانى مساوية لهذه ، والرابع على مسافة ٣١ مم من الثالث ، وتفصل الخامس عن الرابع مسافة ٢٢ مم ، وتفصل مسافة مساوية لهذه بين الخامس والسادس ، أما الثقب السابع ، المثقوب جانبيا فيقع على مسافة ٢٩ مم من الثقب السابق وعلى مسافة ٤٣ مم من الطرف الأدنى من الوصلة ، كما يقع الثقب الثامن ، الموجود الى الحلف ، على مسافة ١٨٢ مم من أعلى الأنبوب أو القصبة ، و ٤٣ مم من المقدة الموجودة فى أسفله .

وهكذا يكاد يكون ما فى هذا الناي ، ذى الثمانية ثقوب ، يماثل كل

ما لاحظناه فى الناي الكبير ذى السبعة ثقب ، سواء فيما يتصل ببنيته ككل أو فى ترتيب وأطوال أجزائه ، لكن الثقب السابع ، وحده ، الواقع عند المقدمة ، والذي يسفونه بنصر اليد اليسرى ، هو الذى يتسبب ، فيما يبدو ، فى كل الفروق التى لاحظناها فى استخراج النغمات أو تعيين الملامس ، وهو الأمر الذى نستطيع أن نصل فيه الى قرار عن طريق تأمل الجدول التامى :

جدول ومساحة نغمات الناي الجوف



الفصل السادس

سمول ولسن النوع من الناي الحقل (أو الرعي)

الذي يسمونه في العربية بالأرغول

المبحث الأول

حول طابع ونمط الأرغول (١)،

وحول أصل وزمن ابتكار الأرغول ، وأسم مبتكره

لو أن حكمنا على الأرغول قام على أساس شكله فقط ، كما يفعل انسان لا يعرف عنه بعد سوى صورته ، فقد يكون عسيرا علينا أن نقتنع بأن هذه الآلة الموسيقية من صنع فلاحين خشنين ، ريفيين وأنصاف متوحشين ، كما هو عليه حال فلاحى مصر المحدثين ، هذا البلد الذى ظل فيه الانسان يحيا خاملا منذ قرون عديدة ، داخل حرة أشد الجهالات بلاهة ، وأكثر ضروب البربرية جلبا للعار ، ومع ذلك فانه لشيء قمين بأن يستمرعى انتباه الرحالة طويلا أن تكون هناك تلك البساطة المتناهية التى للآلات المستخدمة فى هذا البلد ، فى مجال الفنون ، والتى ظلت بعيدة عن أن يتناولها تعديل من أى نوع يأتيا عن طريق مؤثرات خارجية ، وتكشف لنا هذه البساطة فى رأينا ، ومهما تكن خشونة اليد العاملة التى تصنعها ، عن أقصى درجات الكمال الذى بلغته الفنون قديما فى مصر ، والتى زالت عنها اليوم ، ذلك أن بساطة الوسائل تكون عادة ، فى مجالات الفنون التى ترجع الى عصور ضاربة فى القدم ، ميزة من مميزات الكمال ، ومن أكثرها صحة ، فإذا كانت هذه البساطة قد ظلت تحتفظ بنفسها فى أشياء كثيرة ، فلا يجوز لنا أن ننسبها الا الى لامبالاة المصريين الطبيعية ، والى نأيمهم عن كل ضرب من ضروب التغيير . ذلك أن الانسان لا يستطيع ، دون جدال ، عن طريق وسائل أكثر من هذه بساطة ، وبقدر أكبر من التوفيق والاستيعاب

وبإيجاز ، فلسوف نسهب كثيرا اذا ما شئنا أن نتذكر كل أسماء من عكفوا على تطوير الناي ذى القصبات العديدة بغية الوصول به الى مرتبة الكمال .

وليس هنالك ما يدعو لان نتحدث عن الناي المزوج الذى كان الفريجيون يستخدمونه فى أغنياتهم على شرف كيبيلى^(١١) * Cybèle ، وقد عرف هذا الناي كذلك ، وقد كان معقوفا ومصنوعا من خشب البقس ، عند الفريجين ، وعرف عند قدماء المصريين باسم **فوتنكس** ، وكان يصنع هناك من نوع من نبات اللوتس الذى ينمو بصفة خاصة فى أفريقيا ، ويدور الحديث هنا حول ناي مزدوج مصنوع من البوص ، قصبته مستقيمتان وغير متساويتين ، أما فتحة نفخه أو فمه فليست سوى شق أو صدع يتم احداثه عن طريق احداث قطع طولى فى كل سمك البوصة ، دون انتزاع شيء من جسم البوصة ثم من شظية على شكل لسين يفتح ممرا لنفخة العازف التى تؤدى لاحداث النفحات ، وتلكم هى الأوصاف التى كانت تحدد هذه الآلة عند الأقدمين ، ولقد تم رسم هذه الصفات بأقلام الغالبية من المؤلفين الاغريق واللاتين ، وبطريقة لا يستطيع أمرؤ أن يتجاهلها أو ينكرها أو أن يسيء الظن بها ، فتيوكريت Théocrite . لا يدع مجالا للشك حول استخدام النايات المزوجة الرعوية عند الأقدمين ، فهو يتحدث عنها بمبارات ايجابية ، لا لبس فيها^(١٢) ، وكان يطلق عليها اسم **النايات التوائم** أو **التزاوجة** ، كما يخبرنا عن نايات رعاة البقر قائلا ان هذه النايات الأخيرة تتكون من قصبات عديدة تلتصق الى بعضها بالشمع على غرار ناي بان^(١٣) ،

* ابنة السماء (أورانوس) وجبيا الهة الأرض والحيوانات ، وزوجة زحل وأم جوبيتر وپنتون وبلوتون وجونون ، كما تذكر الميثولوجيا القديمة - المترجم .

ولست عبارات **فونوس** في ديونيسيانه *Dionysiques* عن هذا الأمر بأقل وضوحا حين يقول : « هاتوا هذه الجرسيات المخصصة لباخوس ومعها جلد العنزة ، وأعطوا للآخرين الناي المزدوج حتى لا أهيج غضب فويبوس Phoebus لأنه ينفر من النفقات التي أحدثها بناياتي » (١٤) ، ويتحدث أوفيد يوس عن ناي رعاة يتكون من قصبتين غير منساويتين (١٥) ، وهذا دافنيس ، الذي ينتمى أصلا الى صقلية ، والذي ذاع صيته على لسان الشعراء باعتباره مبتكرا للناي الرعوى (١٦) ، يجرح في يده ، كما يروى لنا ثيوكريت ، بواسطة شطلية بوس ، حين أراد أن يصنع نايًا . ويحدثنا بروبرتوس (١٧) Propertus عن آلة من هذا النوع يشير اليها باسم **البوصة المتساوية** ، ويطلب هارمونيد *Harmonide* في مؤلفه (٩) لوسيان (١٨) Lucien ، الى تيمائوس بينما هو يرجوه أن يعلمه فن العزف على الناي ، أن يعلمه بشكل خاص كيف يؤلف نغمات ميلودية عن طريق تحرير نفخة هواء من فمه ، من خلال لسان صغير (١٩) ، وهناك أمثلة لا حصر لها ماثلة ، تبرهن لنا جميعها أن الأقدمين قد عرفوا الناي المزدوج المصنوع من البوص ، والذي نراه اليوم مستخدما بين الفلاحين . وهم مزارعو مصر اليوم تحت اسم **الأوغول** ، وليس من الضروري ، فيما يبدو لنا ، أن نورد شهادات أخرى ، تضاف الى الشهادات السابقة ، لكي ندلل على أمر تمت البرهنة عليه بالقدر الكافي ، وهكذا يتضح أن الآلة الموسيقية التي نحن بصدد الحديث عنها ، كانت معروفة منذ العصور القديمة ، والضاربة في القدم .

فهل نريد أن نعرف الآن الى أي عصر من العصور يعود الناي الذي نحن بصدد الحديث عنه ، ومتى تم ابتكاره ؟

إن أبوليوس لم يكتف بالاشارة الى هذا الناي . وإنما قد فسر لنا كذلك التأثير الخاص لنغمات كل واحدة من قصبتى البوص غير المتساويتين ، وهذا

التأثير الذى لا يزال هو نفس تأثير نغمات الارغول ، قد جعله أبوليوس ، على نحو ما ، محسوسا بفعل طنين الكلمات التى استخدمها كى يشرح لنا ذلك ، ولهذا السبب فلسنا سمعنا عندما نضطر الى ترجمته (لأن كلامه يفقد الايحاء الذى له فى لفته الام) ، يقول أبوليوس (٢٠) : « كان هيجانيس ، والد مارسىاس ، هو أول من جعل آلتى ناي ترددان انغامهما بواسطة نفخة واحدة ، وفى وقت واحد ، وأول من استخرج نغمات حادة عن طريق مخرجين الى اليمين والى اليسار ، كانت (أى النغمات) تشكل بتزاجها مع طنين الناقوس* نوعا من الهارمونية » . ولم يكن يعوزنا سوى هذا الوصف حتى تجلو أضواء الوضوح كل ما انتهينا من قوله حول قدم أصل الارغول ، وها نحن أولا ، نرى أنه يعود الى القرن الخامس عشر قبل مولد المسيح ى الى حوالى عام ٣٣١٢ من عامنا الحالى (١٨٠٢) ، فمن المعروف أن هيجانيس قد ذاع صيته قبل مولد المسيح بخمسة عشر قرنا (٢١) على نحو التقريب ، وبمعنى آخر ، فإن هذا يجعل ما دفعنا إليه شكل هذه الآلة لأن نحدسه امرا لا ريب فيه ، كما يبرهن على أن اخراع هذه الآلة الموسيقية يعود الى رجل صاحب عبقرية انضجتها المعرفة وذى مزاج راق ، ولد فى عصر يزخر بالأحداث الكبرى ويزدهم بعظماء الرجال ، فبرغم كل ما يقوله أبوليوس عن هذا الأمر ، يظل التاريخ والوقائع بالنسبة لنا المعول الرئيسى ، وليس ما يرتثيه هو من أحكام حول هذه النقطة ، فلقد أخطأ ، ولا ريب ، حين يطلق صفة المشونة (٢٢) على قرون كف الناس فيها عن ألا يأتوا الا كل ما هو نافع ومفيد ، وأهملوا - فى الوقت نفسه - ما لم يكن ترتجى من ورائه سوى المتعة وحدها ، وفى هذا نتعرف على مبدأ قدماء المصريين ، هؤلاء القوم

* تصاحب نغمة الناقوس الفليضة اللحن الرتيب الذى يصدر عن الأرغن . (المترجم) .

المشهود لهم بأنهم أكثر اعم الأرض حكمة واغزرهم ثقافة وعلمًا ، فى العالم القديم كله ، اذ كان هؤلاء يوقفون تقدم ضروب الفنون والصناعة ، بل كذلك طفرات العبقرية ، عند تلك النقطة التى يندو فيها التقدم فى هذا الضرب من ضروب الصناعة والفنون أو ذاك خلوا من النفع ، كما كانوا ينظرون الى استخدام الانجازات فى غير الاغراض التى جاءت هى كضرورة لا محيص عنها ، بالنسبة لها ، باعتباره انتحالا مجحفا بسعادة فى هذا الزمن - ولا يمكن ، بالتأكيد ، ان يعد عصر هييجانيس خشنا لأن المصريين اوقفوا تطوير نضمة الناي عند هذا الحد(٢٣) ، أو لأن الناي لم يكن يتخلله كل هذا العدد من الثقوب(٢٤) ، أو حتى لأن العزف عليه لم يكن قد ابتكر أو كان قد ظهر لأول مرة(٢٥) . فلقد كان المصريون والسكلدانيون والفريجيون والفينيقيون ، عندئذ وبالفعل ، شعوبا ذات حضارة متقدمة ، وكانت معارفهم فى مجالات العلوم والفنون قد بلغت شأوا بالغ الكمال ، بل لعلها كانت قد وصلت عندئذ الى الدرجة التى تتحقق فيها سعادة الشعوب دونما حاجة الى مزيد من التطوير ، ولا يتبقى الا أن ابوليوس قد أصدر حكمه الجائر هذا على شعوب هذه الأزمان الضاربة فى القدم تحيزا مسبقا أعمى من جانبه لمصره هو ، أو قل ان السبب فى ذلك يعود الى جهالة مطبعة بالتاريخ .

ولربما يقول قائل : ولماذا اذن نتجشم كل هذا العناء من أجل ناي بانس لفلاح أشد بؤسا ؟ ونحن نقر بذلك عن طيب خاطر ، ومع ذلك فلقد تيقنا ، فى مؤلف لنا من الطبيعة نفسها التى لهذا المؤلف ، أنه مخول لنا أن نجتاز تلك الحدود البالغة الضيق ، التى انحصرت فى اطارها ميكانيزمات الفن الموسيقى وممارساته الرتيبة ، وأنه لا بأس بنا ، كلما هيا لنا موضوعنا الفرصة ان نقدم بعض اجتهادات وأفكار نافعة ، لكن سائلنا قد يعود

يحتاجنا : وماذا يهنا اليوم أن نعرف أن الرعاة قد استخدموا آلة موسيقية
مسايلة منذ ثلاثة آلاف عام ؟ وأية فائدة يسكن أن يجنيها امرؤ من هذا
الاستعراض لهذه المعارف المتزاحمة ؟ ولم لا تكتفى ببساطة بأن تفسر لنا .
فى إيجاز ، تركيب وبنية الأرغول الذى لن نفيد منه شيئا الا مجرد ما نجنيه
من نسبة الأمر كله الى الحملة الخالدة على مصر ؟ وفى الحقيقة ، فعلنا الأكثر
راحة لنا ان لم نكن قد أقحمنا أنفسنا فى هذه البحوث ! ومع ذلك ، فحيث
لم نستطع أن نقنع أنفسنا بأن الوقائع التاريخية ليس لها من نفع سوى
اشباع الفضول ، وحيث أنا ، عكس ذلك ، على يقين بأن الوقائع لا تنقل
الا باعتبارها نصائح ونجارب تخلفها أجيال مضت لأجيال تتعاقب ، فنحن
على يقين بأننا لم نتجاوز الحدود حين نلتزم بتأمل هذه الوقائع ، وأن علينا
بالتالى أن نسعى لتبديد الغموض ، كلما كان ذلك ممكنا ، عن كل ما يتصل
بعادات وممارسات الأقدمين ، فعل أساس المعرفة الدقيقة بهذه العادات
والممارسات يصح فهنا المؤلفات المؤلفين من الاغريق واللاتين ، وهم الذين
نقلوا إلينا أكثر وقائع هذا التاريخ القديم ، فعل سبيل المثال فإن
ما انتهينا من ملاحظته حول استخدام الأقدمين للنار الحقل المزروع ، الذى
يشبهه كثيرا أرغول المصريين المحدثين ، وكذا المقابلات والمقارنات التى
توصلنا عن طريقها الى تحديد التماثل القائم بين هذا النار الرعوى المزروع
الذى كان لدى الأقدمين وبين أرغول الفلاحين ، موضع حديثنا ، أو بالأحرى
وقوفنا على هوية هذا النار القديم - إنما يلقي المزيد من الضوء على نص
نجدته عند شارح أو مفسر بندار ، يقر العلماء المتخصصون أنفسهم بأنهم لم
يتكفروا من فهم معانيه بدقة ، اذ يخبرنا هذا الشاعر عند بداية الأنشودة التى
ألها على شرف عازف نار ميداس بقوله : **وعلى الرغم من أن لسان نار هذا**

العازف قد انشئت الى داخل الآلة نفسها ، التي اختار - هو - ان يعزف عليها ، فان ذلك لم يمنعه من مواصلة العزف ، وعلى هذا فحيث لم يستطع العلماء أن يتخيلوا امكانية وجود آلة عرف أخرى يمكن أن تنطبق عليها هذه الملاحظة سوى الناي ذى المنعار ، وحيث لم يتصوروا كيف يفدو ممكنا الافادة من هذه الآلة وقد انشئ ما اعتبروه لسانا (أو لسينا) لها ، أى هذا الطرف الخشبي الذى يشغل الفتحة العلوية للأنبوب عند موضع الفم(٢٦) ، فان الأمر قد انتهى بهم الى القول بأنهم لم يفهموا جيدا كيف كان ميداس يستطيع أن يواصل عزفه على الناي بعد أن انشئ هذا اللسان .

ويتبقى لما قلناه فى وصفنا لاصفارة المصرية ، وهى من نوع الناي ذى المنقار أن يكون قد تبين بجلاء أن قطعة الخشب المستديرة ، المخروطة بميل من جانب والمفرغة بعض الشيء من الجانب الآخر ، والتي تسد فتحة الآلة لتشكيل فمها أو منقارها ، هى بالفة السمك لحد لا يمكنها معه من أن تنثنى ، فاذا ما أصابها ، برغم ذلك خلل مهما تكن ضآلته ، فمن شأن ذلك أن يجعل الآلة غير صالحة مطلقا للاستعمال ، ومع ذلك فلم يحدث أن أشير الى هذه القطعة أو الطرف الخشبي على الإطلاق ، وهى قصيرة ويبلغ سمكها سمك الإبهام . على أقل تقدير . باسم **اللسان** ، ولكن الأمر ليس على هذا النحو . فيما يتصل بهذه القطعة نفسها من الناي القديم المزدوج ، والذى يعرف الآن فى مصر باسم **الأرغول** . فهذه القطعة التى فصلوها عن طريق احداث شق طولى فى سمك البوصة . وهى الجزء من الآلة التى لم يعد يرتبط بالأنبوب الا عند موضع واحد . كان يشار اليه على الدوام ، فى اليونانية القديمة وفى اللاتينية . وفى الفرنسية باسم **لسمان** ، وليس هناك نوع آخر من آلة الناي يوجد به لسان سوى هذا الذى يسمونه **الأرغول** فى العربية ، ونعرف نحن فى فرنسا هذا الصنف من الناي ، وان يكن أصغر حجما تحت

اسم Chalumeau أى الشبابة' ، وهو فى حقيقة الامر ليس سوى ساق سنبل
أو أنبوب من قش مشقوق بشكل طولى من أعلى . على غرار الأرغول .
وعن شبابة ماثلة يحدثنا فرجيل فى هذا البيت :

« انك تعزف الانشودة الرعوية على الناي الرقيق »

وكذلك فى البيت التالى :

« انا ذلك الشخصى الذى عزف منذ زمن على الناي الرشيق »

ولا يختلف الأرغول قط عن هذه الشبابة الا فى أنه مصنوع من قصبه
بوصى ، وفى أن أطوال أبعاده أكبر بكثير من نظائرها فى هذه الشبابة -
وعلى هذا يكون الأرغول هو الآلة الموسيقية الوحيدة التى يمكننا أن نطبق
عليها ملاحظة شارح بندار . وفى واقع الأمر ، فإذا ما أخذنا فى اعتبارنا
أن لسان ناي ماثل يكون رقيقا على الدوام بعض الشيء بسبب طوله وعرضه ،
وأنهم يبرونه من أعلى عندما يكون سمكه أكبر مما ينبغى (٢٧) من أعلى .
ناحية الطرف (العلوى) للآلة ، فإن علينا أن نتوقع ، كأمر مرجح حدوثه
على الدوام ، أن هذا الشيء ينتنى ويرتد اذا قابله جسم صلب من أى نوع
يبدى تجاهه بعض مقاومة (أو يحدث عليه بعض ضغط) ، كما يحدث ان
يرتطم أحد أصابعنا وقحن نتحسس (الأرغول) بأصابعنا متجهين من أسفل
الى أعلى ، بطرف هذا اللسان ، أو اذا ما اعوج - هو - بعد تجفيفه بعد أن
يناله بعض البلل ، ومن المرجح أن يكون ناي ميداس ، وقد اثنى لسانه بفعل
حادث مشابه ، لم يحل دون ميداس ومواصلة العزف عليه ، فحيث يتصف
هذا اللسان بالمرونة فلن يكون من العسير (بالنسبة لعازف متمرس) أن
يبقى عليه ، عن طريق الضغط فوقه بشدة بواسطة الشفاه فى الوضع
والاتجاه الذى لا بد له أن يتخذهما ، بحيث لا يشكل الأمر بالنسبة للعازف
الا صعوبة نشأت ولا بد من التغلب عليها .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC ، الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .
 (٢) يوربيديس ، ايفيجينيا في أوليد ، البيت ١٠٣٧ .
 Théocrit. Bucol. idyl, VIII, v. 21 et seqq, Virgil. Bucol. écolg. II (٣)
 Pausan. Arcard. P. 518, Virgil. Bucol. écolg. II V32 et seqq (٤)
 (٥) أوفيدوس . مسخ الكائنات . الكتاب الأول ، البيت ٧٠٧ وما بعده
 Virgil. Bucol. VIII
 Virgil. Bucol. écolg. II v. 24, 31 et seqq., (٦)
 Tibul. lib II, eleg. V, V. 29 et seqq.
 Lucret. De rerum nat. lib IV, V. 589. (٧)
 (٨) أثينا يوس . مادبه الفلاسفة ، الكتاب الرابع - الفصل ٣٥ ، ص ٥٨٩ .
 (٩) فرجيل . الانباده . الكتاب العاشر . البيت ٦١٧ وما بعده .
 Théocrit. Epigr., et Bucol. idyl, VIII, Virgil. Bucol. écolg. V. (١٠)
 نيوكريوس . الاجرامات . والفصيدة الرعوية رقم ٨ ،
 فرجيلوس . المختارات الرعوية رقم ٥ .
 ويرى في مصر نايات يوص ذات سيمع وثمانى وتسم قصبات . بل يصل عدد هذه البوصات لما هو أكبر من ذلك ، من أطوال مختلفة ، وتأتى فى ذات الترتيب الذى جاءت عليه فى ناي الاله بان . وتلتصق هذه القصباب فى آلات الناي تلك ، الى بعضها البعض بالشمع ، وتضم الى بعضها كذلك عن طريق خيط أو رباط يضمها جميعا فى الوقت نفسه . ولا يستخدم هذا النوع من الناياب الا بين الفلاحين أو أبناء طبقة الشعب ، ويطلق عليه هؤلاء اسم جناح أو موسيقال . وقد أهملنا وصف هذه الآلة لأنها قد جاءت على وجه الدقة على نحو ما صنعت عليه الآلات من هذا النوع ، التى نراها فى أوروبا ، والتى نسمعها تتردد عادة فى سوارع باريس منذ بضع سنوات . (١١) فرجيل . الانباده ، الكتاب التاسع ، البيت ٦١٧ وما بعده ، « حيث الناي ذو القصبتين يعزف اللحن الذى اعتدتن سماعه ، وحيث تدعركن البهوف والمزامير البيريكوثية المصنوعة من خشب البقس ، والتى تخص الأم الابدية (كيبيل) » .
 (١٢) « ألا ترغب بحق الموسيات (= ربات الفنون) فى الانشاد على نغمات المزامير المزودج ؟ ان هذا الامر مبهج بالنسبة لى . فانا ايضا عندما أمسك الناي سابلا فى عزف احد الألحان . أما دافنس الذى يقوم بالحرث فسوف يشجينا فى تلك الأثناء عندما يعزف على مزامره المكسو بطبقة من الشمع بانفاس متوافقة ، ونحن واقفون خلف الكهف بالقرب من شجرة البلوط الكثيفة الأوراق ، فنكون بذلك قد حررنا الاله بان ذا سيقان الماعز من سطوة النوم » .
 Théocrit. Epigr. V (١٣)
 Théocrit. Bucol. idyl VIII, V. 18 et seq. Epigramm. II

رقم ٢ . ثيوكرتوس . القصيدة الرعوية رقم ٨ ، بيت ١٨ وما بعده ، إيجرامه

(١٤) « أعطوني جلجل باخوس وجلد الماعز ، وزودوني كذلك بالنأي المزدوج ثنى النغمات العذبة ، حتى لا أثير حفيظة فوبيوس ، لأنه يرفض صوت مزماري المغمم بالحوية » .

نونوس الديونيسييات ، البيت ٣٩ وما بعده .
وأن يكن الأمر على غير هذا النحو فيما يخص النأي المزدوج الذي ينأوله بالحديث في البينين ٢٣٢ و ٢٣٣ من ديونيسيياته - الكتاب الأربعون :

« كانت المزمار ذات القصبتين المنسوبة الى بريكتوس (جبل الربة الأم) تصدر زمجرة مرعبة ذات طابع حزين عرفت به منطقة ليبيا » .
ويلمح نونوس بأسارته الى هذا النأي الذي كان أنين نفماته يعبر عن حداد مفزع شبيه بحداد الليبيين ، الى تلك الصرخات المولولة والتي كانت تصاحب جنازات الموتى ، الذين كانوا يدفنون في جبانات بالغة الروعة ، نراها بطول حافة الهضبة الليبية ، كما يريد أن يتناول النايات الفريجية التي كانت تستخدم في عبادة كيبيلى Cybèle في أعياد باخوس . وكانت هذه النايات المزدوجة متساوية القصبتين ، ولم تكن قصبتها مصنوعتين من البوص ، وإنما من خشب القيقس أو من نبات اللوتس . وكانت تنهى بفتحة بوق على هيئة قرن ، وقد رسم شكل هذا النوع من النأي في كهوف ايلبتيا (الكتاب) في اثر موكب جنازى . وعلى هذا فإن هذا الصنف من النأي يختلف كلية عن الأرغول .

Ovid. Remel. amor. V. 181 (١٥)

Théocrit. Epigram., et Bucol. idyll. VIII. Virgil. Bucol. eclog. II (١٦)

Propert. lib. IV, eleg. VIII, V. 52 (١٧)

Lucien. Harmonides (١٨)

(١٩) هذه الكلمة في Lucien قد عبر عنها بكلمة : (لسان المزمار)

Apul. Florid. lib I, p. 405; Lutetiae Parisiorum an. 1601 (٢٠)

(٢١) تشهد رخامات أرندل Arundel بنفس هذه الواقعة وتحدد

Chronicus Canon ,Egypt. Hebr. et gr. cum Disquisit. D.J. Morshami ad seculum IX, p 112 Londini, 1672; Langlet, Tablettes Chronologiques etc;

هذا العصر كوقعت لحداثها . انظر :

أثينا يوس ، مادبة الفلاسفة ، الكتاب الثانى عشر ، الفصل الثانى ،

الصفحة ٦١٧ .

Rudibus adhuc seculis solers Hyganis ante alios canere. (٢٢)

Apul. ubi suprâ. وترجمتها:

« من القرون الغابرة حتى الآن غنى هيغانيس الحاذق قبل الآخرين »

[أبوليوس ، أعلاه]

(٢٣) « حقا لم يبرع في عزف الصوت بجنان ثابت » نفس الموضع

(٢٤) « لا ! ولا المزمار ذو الثقوب الكثيرة » نفس الموضع

(٢٥) « وبكل تأكيد فإنه حتى ذلك الوقت .. كان ذلك الفن الذى ظهر حديث الاكتشاف » .

(٢٦) حول وصف هذا الجزء - انظر ما قلناه عند حديثنا عن ناي المصريين ذى المنقار والنمى يطلقون عليه فى العربية شياطة أو صفاة .
(٢٧) انظر اللوحة CC الشكل رقم ٢٤ .

المبحث الثانى

عن الأرغول - وعن اجزائه ووظيفته

توجد ثلاثة أصناف من الارغول(١) : الكبير ويسمى **الأرغول الكبير** ،
والوسيط ويسمونه **الارغول الصغير** ، والصغير الذى يطلقون عليه **الأرغول**
الاصغر .

ويتركب كل واحد من الثلاثة من قصبتين أساسيتين ، أولاهما A
أكبر طولاً وثانيهما B ذات طول أقل . ونضم احدها الى الأخرى ، وذلك
بالإضافة الى أطراف عديدة ، تكون فى أدنى (أى فى نهاية) الانبوبين
الرئيسيين A و B . أما القصبـة الطويلة A فتطلق نحن عليها اسم **الجسم**
الكبير ، وأما الصغـيرة فنسميها **الجسم الصغير** . وأما الطرف أو القصبـة التى
تضاف الى هاتين القصبـتين فقد أسميناها **الجسم الأمامى** أو ما قبل الجسم .
وأشرنا بالحرف a الى الطرف الذى ينسب الى الجسم الكبير A ، وبالحرف
b الى الطرف الذى يضاف الى الجسم الصغير B ، كما أسمينا الجزء الذى
يضاف الى قمتى هاتين القصبـتين **البوقال** c اذ يوجد فى هذا الجزء المضاف
الشق f واللسين l اللذان يكونان الفم ، كذلك أطلقنا على الأطراف
الأخرى التى أضيفت الى النهاية الدنيا من الجسم الكبير A وإلى ما دون
الجسم الصغير B اسم **الوصلات** وقد رقمناها بأرقام رومانية .

وتنقب الجسم الصغير B ستة ثقوب رقمناها بالأرقام العربية ١ ،
2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، ومن شأن هذه الثقوب تحديد ملائس الآلة ،
وينتج الجسم الصغير B النغمات الحادة التى تكون اللحن المصاحب للغناء
والذى يعزف على هذه الآلة ، وهو يقع الى اليسار من الجسم الكبير A (٢) ،

والذى لا يردد سوى نغمة غلبطة ، نستخدم ، شأن الأوتار الغليظة basse
فى كل الآلات الوردية ، أو شأن نغمة الناقوس بالنسبة للفناء ، وليس لهذا
الجسم الكبير من فتحات سوى شق القم ، والغيب الموجود فى الطرف الأدنى
من قماء أنبويه .

ونزود كل قطع البوص التى تكون هذه النايات منها . وفى مواضع
عدة منها ، بأربطة عبارة عن لفات عديدة من دويرة صغيرة أو خيط سميكة .
مدحون بالشمع المخلوط بالراتنج ، ونستخدم بعض هذه الأربطة فى ضم
القصبين ، كل منهما الى الأخرى . وتضمهما معا فى الوقت نفسه ، وسنطلق
على هذه الأربطة هنا اسم **المزدوجات** ، تميزا لها عن الأربطة التى سنتناولها
فيما بعد ، وسنشير إليها بالحرفين dd . ونستخدم الأربطة الأخرى فى
دعم وتقوية الأطراف المخصصة لتلقى أطراف أخرى ، فحيث جوفت الفتحة
هنا ووسعت لتسهيل دخول الأطراف الأخرى فيها ، وحيث باتت بالنالى
ضعيفة ، فإنها قد لا تسطيع مقاومة الضغط الذى تحدثه هذه الأطراف عند
دخولها فيها ، وسنطلق على هذه الأربطة اسم **الأربطة البسيطة** (أى المفردة
أو غير المركبة) وسنشير إليها بالحرف S . كذلك فمن شأن هذه الأربطة
الأخيرة أن نستخدم كذلك كسوة لعقد البوص على غرار ما تفعل أربطة مماثلة
تغطى عقد القصبه التى يتألف منها الناي . أما الفرق الوحيد الذى يمكن أن
نلاحظه هنا فهو أنها فى حالة الأرغول تعقد فوق لواء البوص مباشرة وليس
فى حز ممول فى سمك الخشب (على غرار الناي) ، كذلك سنميز هذه
الأربطة الأخيرة عن بقية الأربطة الأخرى بأن نطلق عليها اسم أربطة الزيبا
أو الأربطة (الغرايحي) ، وسنشير إليها بالحرف n .

ويشدد على الأربطة المزدوجة dd المستخدمة فى ضم القصبين
كل منهما الى الأخرى . بدورها ، بواسطة خيط يقسمها على نحو ما الى

قسمين . يربطهما ويضيق فيما بينهما فى المنتصف . هرورا بين القصبين A و B . مما يزيد من متانه هاتين القصبين ويحول دون أن تنزحزح أى منهما الى هذا الجانب أو ذاك . ثم يستطيل هذا المحيط نفسه بعد أن يعود بدعم وتموية الأربطة الأولى مرأطى ويشد بأقوى قدر مستطاع حتى الأربطة التالية ، التى يقوم بالالفاف حولها على نحو ما الف حول الأربطة الأولى ومن هناك يسند كذلك ويشد حول الرابطة المزدوجة الأخيرة التى نصم الجسم الصغير الى الجسم الكبير من ناحيه طرفهما الأدنى . وإلى هذا المحيط المشدود بين الجسمين A و B . ومن الحلق بواسطة حلقة متحركة يعلق المحيطان اللذان تربط اليهما بوقال b كل من الجسمين عندما ينفصلان عن الطرف الأعلى لهما (أى فى غير حالة العزف) . وبالمثل نعلق كل وصلة اضافية اما الى جسم الآلة إذا كانت مجاورة له . واما الى الوصلة التى تسبقها عن طريق خيط مزدوج معقود الى الرباط الاول من هذه الوصلة وإلى الرباط الأخير الجزء الذى يسبقها ، بحيث تظل هذه الوصلة ، فى نفس الوقت . عند فصلها . معلقة الى الآلة ، على نحو ما نستطيع أن نرى فى اللوحة CC الشكل رقم ٢٢ . فى الوصلتين II' و III' اللتين رسمتا منفصلتين

الهوامش :

- (١) انظر الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .
(٢) جاء الشكل رقم ٢١ مقلوبا عن الوضع الصحيح الذى للآلة .
وان يكن هذا الانجاء صحيحا فى الشكلين ٢٢ ، ٢٣ .

المبحث الثالث

حول الأجزاء التي يتألف منها كل من الأرغول الكبير
والأرغول الصغير والأرغول الأصغر ، وحول الأبعاد
الرئيسية في هذه الآلات الثلاث ، وحول مساحة
وخواص نغماتها ، وحول جدولها النغمي ، وكذلك
حول تحديد ملابس كل واحدة منها

١. يمكن صنف الأرغول ، كبيرا كان أو صغيرا (أى وسطا) أو أصغر
فان أجزائه الرئيسية تظل في كل الحالات هي ما يلي :

- ١ - الجسم الكبير A •
- ٢ - الجسم الصغير B •
- ٣ - الجسمان الأماميان a و b •
- ٤ - بوقال الجسم الكبير وبوقال الجسم الصغير •

أما بقيه الأجزاء فليست سوى إضافات تتم حسب مزاج أو مشيئة
العارف . ولذلك فلن نقدم سوى أطوال هذه الآلة دون الوصلات . تم أطوالها
بعد إضافة هذه الوصلات ، لكننا سنغنى أنفسنا من الدخول في تفاصيل
حول أبعاد القطع المضافة . حتى لا نشغل القارئ سدى بأشياء ليست جديدة
باعتباره •

يتركب الأرغول من عشر قطع هي :
أولا : الأجزاء الستة التي أشرنا إليها •

ثانيا : الوصلات الثلاث Ir, Ir₂, & IIIr₂ بالنسبة للجسم الكبير A ،
والوصلة Ir في الجسم الصغير B .

ويصل الطول الاجمالي لهذه الآلة ، دون اضافة الاجزاء الاخيرة ، أى
غير مشتمل الا على الاجزاء السنة الرئيسية الى ٤٨٣ مم ، فى حين يبلغ هذا
الطول مشتملا على كل الوصلاب مترا واحدا و ٧٠ ملليمترًا .

أما الأرعول الصغير ، وهو ما نسميه نحن بالوسيط ، فلا يشتمل
الا على ثمانية أجزاء ، وبالتالي فليست له سوى وصلتين . ويصل طوله
دونهما الى ٤٢٠ مم ، أما اذا أضيفت الوصلتان فان هذا الطول يففز
الى ٨٢٦ مم .

وأما الأرعول الأصغر ، وهو ما نطلق عليه اسم الصغير ، فلا يتكون
الا من سبعة أجزاء ، وليست له ، بالتالى سوى وصلة واحدة ، يصل طوله
دونها الى ٣٣٤ مم . ويصل باضافتها الى ٢٨٦ مم .

وليس عسيرا على فلاحى مصر ، وعلى سكان الريف الأفريقى الآخرين ،
ممن اعتادوا على صنع الصنوف المختلفة من الأرعول ، أن يقادوا ، بشئ من
الانتباه ، عند صنعها شكل آلة لها تلك البنية البسيطة التى كانت للنأى
القديم ، والذى يتخذون منه أنموذحا مبدئيا . ومع ذلك ، فلكى تنتظم
النفحات ، ويتحقق التناغم فيما بينها بشكل كامل ، فلا بد من شئ أكبر ،
فهم بحاجة ماسة لمعرفة الأطوال التى تتحتم مراعاتها فى الاجزاء المختلفة
لهذه الآلة ، وبأوضاع نفوبها والمسافات الفاصلة بين هذه الثقوب ، أو
يلزمهم على الأقل أن يكتسبوا مهارة اعتيادية أو روتينية فى فن تركيب هذه
الآلات ، وهو أمر ليست لديهم عنه اليوم أدنى فكرة ، فهم يحزون بوصاتهم ،
ويفرغونها ، وينظفونها حتى أكبر درجة من النظافة يستطيعونها . ثم

يضمون البوصتين كلا منهما الى الأخرى، ثم يقبضون القوب على مسافات متساوية كما يترامى لهم ذلك مناسباً . بمجرد النظر ، وإن كانت هذه المسافات تأتي في الواقع متفاوتة ، زيادة أو نقصاناً بسحو سبعة ملليمترات . ثم يضيفون الأطراف الأخرى كما يرون . وبهذا تكمل آلهم الموسيقية صنعا . فإذا لم يعجبهم نغمات هذه الآلة يلغون بها بعيداً كي يبدأوا في صنع أخرى . فإذا لم نحر هذه الأخرى رضاهم يبدأون الكرة من جديد . وهكذا دواليك . حتى يبالوا بقيتهم ، فالخامة التي تصنع منها هذه الآلات منوفرة ، وزهيدة المص . كما أن وقت الصانع نفسه ليس ثميناً . فإذا ما أمكنه . في مقابل دسنة من النايات يصنعها أن يحصل على ٨ الى ١٠ مديني ، وهو ما يقابل عندنا ٦ - ٧ سو وستة دراهم . فسيجد في ذلك تعويضاً كافياً للفاية عما لحق به من خسارة في صنع النايات المعبية التي تخلص منها .

أما آلات الناي التي في حوزتنا ، فقد صنعها من أجلنا خصيصاً ، رجل نوبي اشتهر بمهارته في هذا الضرب من العمل . في القاهرة . فلم يهمل أى شيء . يمكنه أن يضيف عليها رونقا . وهذا كل ما كان في استطاعته أن يأتي به على أفضل وجه ، ولذلك فلو أن الآلات التي صنعها كانت قد جاءت أكثر عيباً عما كانت عليه . فلم تكن رغبتنا في اقتنائها لتقل . بسبب ما تقدمه لنا من فرصة لأجراء مقابلات ومقارنات هامة بالنسبة لنا .

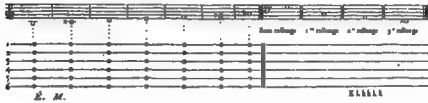
وتنتهي نغمات هذا النوع من الآلات الى نوعين مختلفين : الحادة ، وهي تلك التي نحصل عليها من الجسم الصغير B ، والغليظة التي يرددها الجسم الكبير A ، وهي التي تشكل الايقاع الرتيب (أو ايقاع الناقوس) . ومع أن النغمات الحادة تأتي صسارخة بعض الشيء فإنها مع ذلك مليئة ومشبعة ، وتحتل مكانا وسطا بين تلك التي يحصل عليها من آلة الكلارينيت

من لا يحسنون بعد التحكم في الإمساك بفمها . وذلك التي تصدر عن مزمار .
ردى ، ولكن النغمه الغليظه ، صانهه الايماح الرتيب ، والى تشبه كبرا
النغمات الغليظه الصادرة عن الزمغور* . أما عن رتيب النغمات ومعيارها
النفسى ، فيمكن الحكم عليهما من الجدول الذى تقدمه هنا لكل صنف من
صنوف الأرغول الذى ينسب اليه .

الجدول النفسى ومساحة النغمات في المزمار الكبير

نغمات الجسم الصغير B

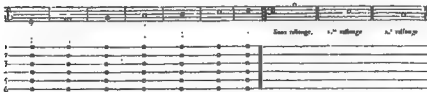
نغمات الجسم الكبير A



الجدول النفسى ومساحة النغمات في المزمار الصغير

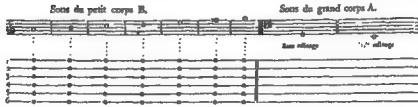
نغمات الجسم الصغير B

نغمات الجسم الكبير A



* مزمار ذو أنبوب خشبى وقم معدنى ملتو - المترجم .

الجدول النغمي ومساحة النغمات في الأرفعول الأصغر



الفصل السابع

عن الزقزقة

المبحث الأول

عن استعمال ، وشكل وخامة وتركيب هذه الآلة

حيث كنا نسكر ، عند رحيلنا من مصر ، على مسافة قريبة من رشيد ، باتجاه البحر ، الى الشمال من القرية المسماة الجزيرة ، على الشط الايمن لذراع النيل ، الذى يمتد الى الشرق من جزيرة فارشى ، تجاه القمة الشمالية لهذه الجزيرة ، فى انتظار أن نهىء لنا ريح موانية الفرصة لعبور البوغاز ، وهو لسان ماء تكتنفه الأخطار ، فقد كان لدينا وقت يسمح لنا بأن نجوس خلال المناطق المجاورة ، سواء فى شكل جولات أو نزعات ، أو بقصد شراء بعض المؤن التى كانت ضرورية لنا ، فقد كنا نقوم بجولات الشراء هذه بأنفسنا سعيًا منا لاعطاء السكان المزيد من الأمان والثقة ، أولئك الذين كانوا يضطرون لاختفاء هذه السلع التموينية التى كانوا يحتجزونها لنسأ . حتى تكون بعيدة عن عيون العثماني . الذين انهمكوا - هناك - فى حوادث سلب تجاوزت كل حد ، كما انخرطوا فى ارتكاب كل أنواع الفظائع دون مراعاة لجنس أو لسن ، وهى أمور كانت تؤدى الى زيادة احساس الناس بالامنف على رحيل الفرنسيين بقدر ما كان يزيد هؤلاء من فظاعاتهم .

وفى واحدة من جولاتنا هذه ، وكان ذلك فى السابع عشر من ترميدور من العام الحادى عشر (٥ أغسطس ١٨٠١) ، سمعنا من بعيد نغمات صادرة عن آلة موسيقية ، فتوجهنا الى مصدر الصوت فبلغنا حديقة تجمع بها عدد من العثماني لا بأس به ، كانوا يزجون وقت فراغهم ، وهناك ، لمنا شخصا يرقص رقصة المصريين (الرقص البلدى) ، على أنغام آلة تمد

صنفا من مزامير العرب التى لا قرار لها^(١) أى ليس لها لحى أساسى أو فراد
رتيب . يسمونها فى مصر . الزفرة . وعلى نوع من الدفوف أسطواسى فى
جزء منه . ودخروطى فى الجزء الآخر . يسمونه دويكة^(٢) .

أسرعت هذه الزفرة انتباهنا . فلم نكن قد رأينا ميلا لها من قمل
فى مصر . على مدى أكثر من ثلاثة اعوام قضيناها هناك^(٣) . فاقتربنا بعدد
كاف كى نتأملها على مهل . وأدركنا أن هذه الآلة نتركب من جلد تيس A .
شبيه بالجلد الذى يصنع منه العرب الى يستخدمها السقاءون^(٤) فى
القامرة . لجلب المياه الى البيوب . ومن ثلاث قصبات من البوص .
أولاهن B . مربوطة الى أحد جانبي القربة . أما الأخريان C فقد ربطتا
الى الجانب المقابل . ونتهى كل واحدة منهن . فى الطرف الأدنى منها بطرف
قرن D . معقوف بمضى الشيء . كان حلد التيس لا يزال حاملا للشعر
الذى يكسوه . ولم يكن نموزه سوى الاقدام والراس والدبل . وهى الأجزاء
التي انتزعوها (حتى يفدو نيسا كاملا) . وقد خيط هذا الجلد بطريقة
لا تدع له من فتحة سوى تلك التي اضطروا لاحداثها بنية ادخال طرف كل
واحدة من البوصات الثلاث . وقد ضم هذا الجلد وضيق عليه بواسطة
دوبارة صغيرة من حول قطع البوص . فوق الجزء الذى يدخلونها منه الى
جسم الآلة مباشرة . حتى لا يستطيع الهواء أن يجد لنفسه منفذا الا عن
طريق البوص . وحتى لا تخرج منها النفخة الا طبقا لرغبة العازف . وقد
يبلغ طول كل بوصة ١٦٢ مم . أما البوصة B فهي بوصة الفم .
وتدعمها . وكذا الجلد الذى يربط حولها وصلة من خشب X . يتقبها
عند مركزها ثقب دائرى تتناسب سمته مع ثخانة البوصة التى تنفذ منه .
وتخاط هذه الوصلة من فوق الجلد . أما الطرفان الآخران . أو القصبتان
الأخريان C . واللذان تخرجان من الجهة المقابلة . فنثقب كل منهما ثقباً

أربعة ، وينتهي كل منها بطرف لقرن بقره ، معقوف ومموج ، بحيث يتجه الجانب المذهب من تقوسه الى أسفل ، والجزء المقعر منه الى أعلى ، ويمكن كل من طرفي القرن أن يبلغ ١٣٥ مم ، في حين تصل سعته عند نهايته نحو ٨١ مم ، وتردد الثقوب الأربعة لكل بوصة أربع ثقبات متباعدة ، في المتساوي ، وعلى التماثل بين هذه البوصه وتلك .

وهذه الثقبات الأربع هي :



ولم تكن لدى العازف على هذه الآلة عندئذ النية ، فيما يبدو ، لأداء
أو تكوين لحن منتظم ، حتى بدا وكأنه يحرك أصابعه بشكل آلي عند سده
وفتحها للنقوب بالتبادل ، ومع ذلك فقد كان يعود على فترات منتظمة الى
أداء النغمات نفسها ، وقريب من ذلك ما يفعله فلاحو مقاطعة ليموزان
Limousin ، وبعض المقاطعات الأخرى في فرنسا ، عندما يمزفون على
هذه الآلة .

الهوامش :

(١) مزمار القربة الذي نعرفه اليوم باسم **مويزيت** **Musette** ليس شيئاً آخر سوى مزمار القربة الذي كنا نسميه **كورنموز** **Cornemuse** وإن يكن أكثر تقعيداً وأكبر اكتسالا ، كذلك فإن الكورنموز لم يكن شيئاً سوى **الشالامي** **Chalemie** ، وهو نوع ثالث من مزمار القرب ، وكان آلة رعوية أو حقلية ، في حين كانت الكورنموز آلة لا تستخدمها سوى العامة ، وأما **المويزيت** ، فكان ينظر إليها ، منذ نحو قرن ونصف من الزمان على أنها آلة موسيقية ، ونستخدمها نحن الآن في الغرض نفسه الذي نستخدم فيه آلة البيانو العنيف **Piano fortè** ، فقد أخذت هذه الآلة تقبل في حلاتنا الموسيقية (أي حفلات الكونسيرت) .

(٢) وصفنا هذه الآلة في الباب الثالث من هذا المؤلف ، الذي خصص في البحث في آلات النقر أو الإيقاع .

(٣) انظر شكل هذه الآلة في اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٥ .

(٤) وهو الاسم الذي يطلق على ناقل المياه في مصر ، والمردف سقاء .

المبحث الثاني

حول قسم آلة الزقزة في اشرق ، وحول التماثل
المذهل القائم بين هذه الآلة وآلة الثابل التي كان
الأقدمون يستخدمونها

لا جدال في انه مجد تتيه به آلة موسيقية ما ، قديمة ، أن تظل تستخدم
منذ زمان لا تعيه الذاكرة ، في بلد متحضر ، لم يبتكر فيه الانسان منذ
قرون عديدة شيئا ذا خطر ، وبين شعب يكن عداا طبيعيا لكل ضرب من
ضروب التجديد .

ولو كان يحدث أن الناس لا يؤسسون قط ، على أسس بالغة الوهن ،
الأحكام التي يحلو لهم أن يطلقوها ، عند حديثهم عن الموسيقى والآلات
الموسيقية عند الأقدمين ، لما وجدنا كثيرا من العلماء يتعارضون فيما بينهم
في الآراء التي يبدونها حول هذا الموضوع ، ويناون هكذا عن الحقيقة ،
بسبب استخدام سيى ، ومشين من جانبهم ، لعلمهم الغزير ، الذي يلحرف
بهم عن الجادة ، بأكثر مما يقودهم الى معارف موضوعية حول فن الموسيقى

ولقد رأينا لتونا أن الزقزة تتألف من قرية أو جلد تيس توجد على
أحد جانبيها بوصة تصنع قم الآلة ، وتوجد على الجانب الآخر بوصتان أخريان
تحددان الملامس النغمية لهذه الآلة ، وبمعنى آخر ، فإن كل ما ينبثنا به
المؤلفون الأقدمون حول شكل وتركيب آلة الثابل ، عندما تناولوها بالحديث ،
يبغى اقناعنا بأن هذه الآلة القديمة تنتسب ، بشكل مطلق ، الى النوع نفسه

الذى تنتمى اليه الزقرة ، وانها كانت معروفة منذ أقدم العصور ، بل انها كانت مستخدمة بوجه خاص عند العبريين والاغريق والرومان .

أما ان النابل قد تم اختراعها على يد الفينيقيين كما يزعم مسوباتير Sopater^(١) ، او على يد اهل قبادوكيا* كما ظن كل من كليمانس السكندري^(٢) واوزيبوس^(٣) ، وان اسمها كان أصلا ، هو الاسم نفسه الذى كان يخلعه عليها العبرانيون ، وأن هذا الاسم يختلف عن الاسم المبدئى أو الأصلى لها - فهذا ما لا نسعى الآن قط لالتقاء الضوء عليه ، ذلك أن علينا أن نتعرف اليها عن طريق شكلها أكثر مما علينا أن نسمى لمعرفتها عن طريق الاسم الذى تحمله . ومع ذلك فما لا جدال فيه ان اسم نابل ليس قط اسما اغريقيا ، مع أن الاغريق قد استخدموه ، وأن هذا الاسم - اذا ما شئنا أن نتحدث بلغة هؤلاء القوم - هو اسم بربرى^(٤) ، ذلك أن الاغريق كانوا يطلقون هذه الصفة على كل ما هو ومن هو غريب عن وطنهم ، أشياء كانت او كلمات او أشخاصا ، ومع ذلك فإن من المرجح أن العبريين ، حينما أطلقوا على هذه الآلة التى يدور حولها حديثنا اسم نابل^(٥) والذى قرأه الاغريق وكتبوه نبالا^(٦) أو فابلا^(٧) ، والذى نلفظه نحن فى الفرنسية نابل ، لم يفعلوا ذلك بمحض الصدفة او دونما سبب : فاما أنهم ، عن طريق هذا الاسم ، قد ترجموا الى لغتهم الاسم الأصلى الذى كانت تحمله هذه الآلة أو أنهم قد أشاروا اليها بأحدى السمات التى كانت تميزها أكثر من غيرها ، فهذه الطريقة على الدوام تتكون الأسماء ، وفى الوقت نفسه ، فى هذه الحالة أو تلك ، فإن كلمة نبل العبرية التى تصنى القرية التى يوضع فيها الماء أو التبيد^(٨) ، تقدم اثرا من هذه الرابطة الحميمة التى نستنتج وجودها بين

* مدينة يونانية قديمة فى آسيا الوسطى قريبة من أرمينيا - المترجم .

النابل والزقرة . ولا نعود صلة القربى هذه بين الألتين امرا يكتنفه الريب اذا نحن اتينا بالا الى ذلك الوصف الذى يقدمه للاولى^(٩) أحد الشعراء المدامى حين يقول : « انها احلى آلات الطرب » ولها على أحد جانبيها البوب من اللوتس وتردد برعم كونها عاطلة عن الحياة ، نفحات تمتلئ حياة وحيوية ، وانها توحى بالسرور وتنشر البهجة فى أعين الرقص كما تستثير الحب الباخى الوله » .

ولا تفعل أبيات أوفيدىوس^(١٠) أقل من هذا عندما تشهد بصفه هذه اقربى الحميمه ، فهو يطلب الى المحبين ، فى أبيانه ، ان يتعلموا العزف على آلة النابل باليدين ، ويصيف بانها آله توحى بالبهجه ، وانها توافق ضروب المرح المملوف . ذلك ان الناس (اليوم) يعزفون على الزقرة باليدين . طالما ان لها قصبتين من البوص . منقويتين كلتيهما لتحديد الملامس النفسية لهذه الآله ، ولقد شاهدناها تصاحب الرقص ، وهو ما كانت الوظيفة الرئيسية للنابل ، حسبما يذكر ذلك سوباتير على نحو لا لبس فيه ، وحسبما نوحى الينا كلمات أوفيدىوس ، بوضوح كاف ، وعلى هذا فلا يمكن أن نكتنف الشكوك قط علاقات القربى القائمة بين الزقرة والنابل ، فهذه وتلك ، كلتاها من جلد تيس . ومن أنبوب يتخذ فما لها ، كما ان هذه وتلك تعزفان باستخدام اليدين معا ، ولأن لهما بالضرورة ، هذه وتلك كذلك خرطومين (قصبتى بوص) لتحديد الملامس النفسية ، كما تستخدم ، كلتاها ، فى مصاحبة الأغنيات الراقصة .

ولعل الفرق الوحيد فيما بين نبل العبرانيين وزقرة المصريين المحدثين يتمثل فى أن قصبتى الأولى كانت تثقبهما اثنا عشر ثقبا ، فى حين لم ترد ثقب الثانية عن ثمانية . أربعة فى كل واحدة من قصبتيهما ، وتردد ثقب كل منهما نضات مماثلة لما تردده ثقب الأخرى ، ومع ذلك فليس مؤكدا

ان كانت آلة العبريين ، فى المصور الضاربة فى القدم ، يتقنها هذا العدد من السقوب الذى نظنه . بل ان عكس ذلك هو ما يبدو بالغ الترجيح مما يقلص هذا الفرق الى لا شئ على الاطلاق .

ويميز المؤرخ اليهودى يوسيفوسى ، فى عصور اليهودية القديمة (١١) ، عند حديثه عن الآلات الموسيقية الى أقر سلميها استعمالها بين اللاويين آلة النابل (أو النيبيل) عن بنية الآلات الموسيقية الأخرى ، فيقول : ان الكيتر (أى الكينارة أو القيثارة) مزودة بعشرة أوتار . أما النبل التى تردد اثنتى عشرة نفمة فتتفرع بالإصابع ، ومن هذا نستخلص ان النابل كانت آلة موسيقية مزودة باثني عشر وترا ، أو بعشرة أوتار على الأقل . وانها كانت من نفس نوع الشنير (أو الكيتر) [القيثارة] ، ولقد ظللنا لوقت طويل على اقتناع تام بأن أناسا مستنيرين الى هذا الحد ، من هؤلاء اللذين اقترفوا مثل هذا الخطأ قد فعلوا ذلك بفعل خدعة ما ، لكننا لم نتجاسر على أن ننبت هدابنقة عند رأينا ، إذ كان تقيضا لذلك الحكم الذى أطلقوه . وهم من هم ، ومع ذلك فبعد أن تمعنا كثيرا فى شهادات الأقدمين ، وبعد أن قلبنا على كل الوجوه ، الأفكار التى أفسحت لها هذه الشهادات مكانا ، فانا قد غدونا على يقين بأن النابل لا يمكنها أن تكون هى ما صورها بعض الناس لأنفسهم ، أى آلة وريه دات قوس ، ما دعنا لم نجد قط فى كل ما قاله المؤلفون ، حول هذا النوع من الآلات الموسيقية . عندما تناولوها بالحديث ، أقل شئ يمكنه أن يحملنا على أن نظن ذلك .

واذ كنا شغوفين بمعرفة السبب فى وقوع خطأ يمثل هذا الوضوح ، نحظى مع ذلك بدعم عام ، مثل هذا الخطأ ، فقد حاولنا أن نمود الى منبعه ، ونزعم أننا قد نجحنا فى ذلك ، فإذا لم تكن قد خدعنا على نحو ما ، فلقد نتج هذا الخطأ عن الترجمة الاغريقية للتوراة والمسماة بالسبعينية ، فحيث

لم يجد هؤلاء (السبعون) فى لغتهم سوى كلمة اسكوسى Ascos كى تقابل بدقة كلمة قربة ، وهو ما تمنيه كلمة نبل العبرية ، وحيث لم يظن هؤلاء ان المفهوم الشائع لكلمة اسكوس فى اليونانية يمكنه ان يستدعى الى الذهن صورة آلة موسيقية ، على نحو ما تفعل كلمة نبل العبرية ، وحتى لا يوقعوا من سيقراون النص اليونانى للتوراة فى سوء فهم لهذا النص فى الكتاب المقدس ، فقد آثروا ان يستبدلوا بهذه الكلمة ، كلمة : بسالتريون Psalterion ، وهو الاسم النوعى لكل صنوف الآلات الموسيقية التى من شأنها مصاحبة الغناء ، وهكذا ، فحيث كانت الآلات الوترية هى التى يستخدمها الاقدمون ، فى غالبية الأحيان لمصاحبة الغناء ، وحيث كان يشار اليها على الدوام ، تقريبا ، بالصفة ٠٠ بسالتريون ، فقد ظن الناس ، منذ ذلك الوقت ان « السبعين » أرادوا ان يشاروا بهذه الكلمة الى آلة وترية ، وحيث توجد آلات وترية تعزف بالقوس ، فقد استخلص الفوم من ذلك ، ان النابل هى آلة وترية ، من نوع الكمان ، وتعزف بالقوس ، واكتفى آخرون بأنها ليست سوى آلة الصنج (الهارب) .

أما السبب الوحيد ، الحادع بعض الشيء ، والذي ظن البعض أنه يدعمهم فيما ذهبوا اليه ، فى اعتقادهم بأن النابل كانت آلة وترية ، فهو ان اسم هذه الآلة كان يتبع أحيانا كلمة اسمور Asor * العبرية ، والتي تعنى الرقم عشرة ، واستخلصوا من ذلك أن النابل كانت مزودة بعشرة أوتار ، فى حين يكون طبيعيا ، بنفس الدرجة ، ان نفهم من هذه الكلمة عدد

* كذا فى الأصل ، لكن صديقا من المتخصصين فى دراسة اللغة العبرية أوضح لى أن النطق الصحيح هو عسر للمذكر وعسراه للمؤنث ، مع نطق حرف العين ، أما اليهود الغربيون فيلفظونها اسر Esser وأسراه Essara بأحلال الألف مع العين - المترجم .

النقوب التى نقت بها قصبنا النابل ، أو حتى النغمات العشر. التى يتألف منها تناغم هذه الآلة ، وفضلا عن ذلك ، فلو أن كلمة عسر كانت صفة للنبل ، كما كانت بالمثل اسما لآلة خاصة تختلف عن النبل ، على نحو ما نستطيع أن نتيقن منه ، من النص العبرى للآية الرابعة من المزمور الثانى والتسعين ، حيث استخدمت أشر ، ونبل ، كلتاها كاسمين بالغنى التميز لآلتين موسيقيتين مختلفتين* ، ذلك أن كل واحد من هذين الاسمين قد جاء مسبوقا بحرف جر يحدده بشكل قاطع عن الآخر . كذلك فقد أخطأ الناس حين نسبوا الى النبل ، وهو اسم شخصى لواحدة من الآلات الموسيقية ، كل ما يمكنه أن يوافق البسالتريون ، الذى هو اسم نوعى يضم كل الآلات المخصصة لمصاحبة الفناء ، على نحو ما تعرف « السبعون » ، بشكل واضح ، حين ترجموا بكلمة بسالتريون الكلمة العبرية **غيثور** ، الواردة فى الآية الثالثة من المزمور الثانى والثمانين* ، وهى الكلمة التى ترجموها فى غالبية المواضع الأخرى ، بكلمة **كيتاوا** .

ودائما ما نقع فى الخطأ عندما نعتمد ، بشكل أعمى ، على الترجمات عند إيراد المفهوم الصحيح لاسم آلة موسيقية كان يستخدمها الأقدمون ، فحيث أن جميع الشعوب لا تستخدم بالضرورة ، الآلات الموسيقية نفسها ، فليست لديهم جميعا ، كل فى لغته الأم ، مفردات أو تعبيرات ، من شأنها أن تحوى تصورا لآلة هى غريبة عليهم ، كما أنهم فى هذه الشعوب جميعا ،

* المعنى المقصود هنا نجده فى التوراة العبرية فى الآية الثالثة من المزمور نفسه ، وليس تزييدا أن نورد نصها ما دمنا نقدم ترجمة عربية لهذه الدراسة : « **على ذات عشرة أوتار وعلى الرباب على عزف العود** » وهكذا نجد النص العبرى للتوراة يخالف ما يذهب اليه المؤلف - المترجم .

* المعنى المقصود هنا ورد فى الآية الثانية من المزمور الحادى والثمانين وللسبب الذى نوهنا عنه نورد نصه من التوراة العبرية : « **ارفعوا نغمة وهاتوا دفعا وعودا حلوا مع رباب** » - المترجم .

يستخدمون في غالبية الأحيان ، للإشارة الى هذه الآله ، اسم آله موسيقيه من آلاتهم ، تبدو لهم أكثر من غيرها ، قريبه الصلة بهذه الآله ، لكن الامر الأكثر مدعاة للفتنة ، اذن هو ان نعود ، بقدر ما نستطيع ، الى الاصل المبدئي للكلمة ، أى أصل الكلمة المستخدمة في النص الأصلي ، وأن نبحت عن جذورها في اللغة نفسها ، التي جاءت فيها ، حتى نعرف ما ان كان مفهومها الأصلي يستطيع ، أو لا يستطيع ، أن يتوافق مع المعنى الذى يراد اعطاؤه لها ، ولسبب أقوى من ذلك ، فلا ينبغي قط لانسان أن يسمح لنفسه ، كما فعل كثيرون بخصوص آلة النبل ، أن يعتمد عن رأى المؤلفين القدامى ، كى ينكب على افتراضات لا أساس لها قط ، ذلك أنه كان يلزمنا ، على الأقل ، لكى نقرر أن النابل كانت آلة موسيقية وترية ، وتمزف بالقوس ، أن نحتج ببعض أسباب قوية ، فى حين لم يورد أحد سببا واحدا من هذا النوع ، كما كانت الأسباب التى قدمت أسبابا خاطئة ، حيث يقرر سوباتير بوضوح(١٢) : ان النغمات التى تصدر عن النابل ليست ناتجة قط عن اوتار .

وليس هناك ما هو اشد غموضا ولا أقل وضوحا من التفسيرات التى أعطيت عن هذه الآله ، سواء تلك التى جاءتنا عن طريق رجال الكنيسة أو تلك التى تلقيناها عن العلماء الذين نقلوا عنهم ، والسبب فى ذلك ، طبقا لكل الشواهد ، هو أنه لا يوجد واحد من بينهم قد عرّف هذه الآله ، بل ان هناك ما يدعو للاعتقاد بأن استخدامها كان قد تجاوزته (الموضة) ، منذ قرون ثلاثة سابقة على نشأة المسيحية ، فهذا هو فيليمون Philémon ، الشاعر الهزلى الذى ذاع صيته قبل مولد المسيح بنحو مائتين وستين عاما ، يقول على لسان أحد أبطاله فى مسرحيته الكوميديّة : الزانى أو خيانة زوجية(١٣) :

• - قد يلزمنا يا عزيزي بارمينون عازف على الناي أو على النابيل (١٤)

- قل لي أرجوك ، وأعد على مسامعي مرة أخرى ، ما هي تلك النابيل ؟
« يرد الأول بجفاء » :

- أيها الابن . أيها الاحمق . ماذا ؟ ألا تعرف ما هي النابيل ؟

- بحق جوبيتر ، ما سمعت بها قط ؟

- ماذا تقول ؟ ألم تعرف ما هي النابيل ؟ حقيقة ليس لك في الطيب

نصيب !

وها نحن أولاء نرى فيليمون ، في هذا المشهد ، يتحدث عن النابيل كما قد يتحدث واحد من ممثلينا الهزليين عن البندور * Pandore والتيوبورbe ، أي عن آلات توقف استخدامها ، وتجاوزتها (الموضة) منذ زمان طويل ، ولم يعد باقيا منها ، على أي نحو ، سوى اسمها . ولهذا السبب ، فلن يثير دهشتنا ، أن نجد أن أحبار الكنيسة ، وعلماء كنسيتين آخرين ، كانوا هم الوحيدين سواء بين المؤلفين المحدثين أو مؤلفي المصور الوسطى ، من الذين يسمون لتفسير ما كانت آلة النابيل ، الذين لم يحالفهم النجاح فيما سعوا اليه ، وأنهم وحدهم كذلك ، الذين اعتسفوا المعنى من المؤلفين الذين رجعوا اليهم ، في الوقت الذي ينبغي أن تنحصر غايتهم الأساسية في تفسير الكتاب المقدس ، وليس في القيام بالبحوث العلمية ، ولا سيما تلك البحوث التي تتصل بفن الموسيقى ، وهو الفن الذي لم يحصلوا منه سوى شذرات بالغة السطحية على الدوام ، وخاطئة في غالبية الأحيان ، إذا ما استثنينا من بينهم سانت امبرواز S Ambroise ، وسانت انناسيوس S. Athnase ، وسان جريغوار S. Grégoire ، الذين انكبوا على دراسة فن الغناء كما انخرطوا في سلكه .

* آلة موسيقية تشبه القيثارة . (المترجم)

الهوامش :

- (١) أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ ، طبعة لندن - اغريقي ولاتيني ، ١٦١٢ .
- (٢) كليمانس السكندري ، الطبقات ، الكتاب الأول ، ص ٣٠٧ ، طبعة باريس ، اغريقي ولاتيني ، ١٦١١ .
- (٣) ايزبيوس ، Preaep. evang - الكتاب الصاشر ، الفصل السادس ، ص ٤٧٦ ، طبعة باريس ، اغريقي ولاتيني ، ١٦٢٨ .
- (٤) على هذا النحو عبر سترابون في مؤلفه الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٧١ ، طبعة باريس ، اغريقي ولاتيني ، ١٦٢٠ .
- (٥) الاسفار : صمويل الأول ، الاصحاح العاشر ، الآية ٥ ، أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٨ (بالرجوع الى النص العربي وجدتھا في الآية ١٦ - المترجم) .
- الاصحاح السادس عشر ، الآية ٥ ، الاصحاح الخامس والعشرون ، الآية ١ ، أخبار الأيام الثاني ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢ ، الاصحاح التاسع ، الآية ١١ ، الاصحاح العشرون ، الآية ٢٨ ، الاصحاح التاسع عشر ، الآية ٢٥ ، عزرا ، الاصحاح الثاني عشر ، الآية ٢٧ ، المزمور الثالث والعشرون ، الآية ٢ ، المزمور الرابع والأربعون ، الآية ٥ ، المزمور السابع والخمسون ، الآية ٩ ، المزمور الحادي والثمانون ، الآية ٣ ، المزمور الثاني والتسعون ، الآية ٤ ، المزمور الحادي والأربعون بعد المائة ، الآية ٩ ، المزمور التاسع والأربعون بعد المائة ، الآية ٣ ، المزمور الخمسون بعد المائة ، الآية ٣ ، عاموس ، الاصحاح الخامس .
- (٦) معجماً هيرزنجيوس وسويداس .
- (٧) أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ .
- (٨) سفر صمويل الأول ، الفصل العاشر ، الآية ٣ ، سفر أرميا ، الاصحاح الثالث عشر ، الأيتان ١٢ ، ١٣ .
- (٩) Sopater, in Mistaci servolo
- وتجده عند :
- أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ .
- (١٠) V. 148 et 149 (عن فن الحب) De Arte amandi
- (١١) Antiquités Judaïques, lib VII, P. 243
- (١٢) في القصيدة التي عنوانها « الأبواب » عند أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، ك ١ ، ص ١٧٥ .
- In Poemate Cui titulus est, Portoe, apaud Athen. Delph. lib IV, p. 175, B.

- (١٣) من بين شذرات مناندروس (يونانية ولاتينية) مع ملاحظات
هيجون جروتوس ، وجون كليريكوس .
(١٤) قرأها جوليس بولوكس (تولان) Julius Pollux
أما أثيناوس فقد قرأها (نابلان) .
وقد كان هذان النحويان الاغريقيان متعاصرين ، وينتميان ، كلاهما ،
الى بلدة نقراتيس في مصر ، وان يكن ما اشتهر به أثيناوس من علم واسع،
مما جعل الناس يطلقون عليه اسم دودة الاغريق ، هو ما يجعلنا نولي روايته
(طريقة نطقه للكلمة) ثقة أكبر .

الباب الثالث

الآلَمُحِ الْإِيقَاتِ وَالصَّانِعَةُ

الفصل الأول

الحوار بين جماعة من أهل الأرض والسموات والجنات

المبحث الأول

حول الاختلاف القائم بين آلات الطرب والآلات الصاخبة ،

وعما يميز بين الهارموني وبين الضجيج

طل حديثنا ، حتى الآن مقصورا على آلات الطرب ، أما الآن فسنأخذ عر
عاتقنا أن نتناول الآلات التى تبعث صخبا أو ضجيجا .

نطلق اسم آلات طرب ، على الآلات الموسيقية التى من شأنها أن تحدث
طربا ، وهذا الطرب أو الميلودى هو نسق أو نظام معين ينتظم النغمات
البسيطة التى تؤلف النغمة . أما النغمات البسيطة ، فهى تلك التى ينتج
رنينها عن ترددات بسيطة ومتوافقة ، أى متساوية الديوممه .

وتسمى آلات صاخبة تلك التى لا يصدر عنها سوى الضجيج .
وأما الضجيج فهو الأثر المتواقت لعدد لا نهاية له ، أو على الأقل لعدد كبير
للفاية ، من نغمات متنافرة ، تطن معا فى وقت واحد ، مع كثافة متساوية
فى الوقع ، على وجه التقريب ، وكما يتكون الوضوح من اتحاد كل الألوان
التي ينتجها الضوء ، فإن الصخب أو الضجيج يتكون من كل النغمات التى
تصدر عن الهواء ، حالة تردده .

والضجيج والضوء ، وكذلك الحركة أمور تمثل للكائنات الحية ما يمنه
الصمت والهجوم بالنسبة لكائنات مانت ، ذلك أن أعضاء أجسادنا
لا تحتاج ، كى تقوم بوظائفها اللهم الا لبدأ الحياة الذى يبت فيها الحركة ،
فاذا ما جاء سن أرهقها فيه الصخب والضوء والحركة ، فسيكون هذا إيذانا
بأننا قد اقتربنا من نهاية وجودنا .

ولا يتعلّق مبدأ الحياة هذا إلا بما لدينا من فن فى التزود بأحاسيس تناسب مع قوة وفعالية الأعضاء التى وجدت لاستقبالها ، وحين يدار هذا الفن بحكمة فانه يقدو بالمثل نافعا لصحتنا وموانيا لسماعتنا •

وعلّمنا فن الموسيقى كيف نتلفظ وكيف نكون النغمة ، وكيف نمناها كل الفوارق الرقيقة التى يتطلبها التعبير ، كما علّمنا كيف ندمج الكثير منها معا ، بل انه يهين لنا الوسائل اللازمة لاجداث أشد ضروب الضجيج افزاعا ، ولا يفعل عازفو الارغن ، وهم يعرفون • وكما يحاكوا قمعة الرعد التى تحدث دويا هائلا ، الا أن يدوسوا ، فى وقت واحد ، بذراعهم فوق كل الملابس النغمية لألتهم • وبهذه الطريقة ترن كل النغمات معا فى نفس الوقت ، ويحدث الأثر الذى يرغبون فى حدوثه ، بشكل يماثل الحقيقة بكل حيويّتها •

ولو أننا شئنا أن نتتبع بالتفصيل المقارنة التى انتهينا من القيام بها ، بين النغمات والألوان لوجدنا فيما بين الطرفين علاقات شبه لا حصر لها ، علاقات ليست افتراضية كما شاء البعض أن يؤسسها مرات عدة ، ولكنها علاقات أكيدة لا تقبل الجدل ، كما دلت عليها التجارب ، كما نرى ألوانا كثيرة متعارضة فيما بينها ، تشكل عند اتحادها ألوانا مريحة للنظر ، كما تشكل الأخضر من دمج الأزرق بالأصفر ، على سبيل المثال ، أو البنفسجى من دمج الأحمر والأزرق • الخ • فان نغمات كثيرة متعارضة فيما بينها كذلك ، تؤلف نغمات مركبة ترتاح اليها الأذن ، كما تؤلف ، على سبيل المثال ، من قرار ما ومن ثلاثيته أو خماسيته تناغمات بالغة الكمال فى هارمونيتنا ، وفى الوقت نفسه ، فحيث يُمحي أو ينطفىء أرق ألوان ، حتى تلك التى تهين نغاضاتها ، عند اندماجها ، لنشأة تناسب نغمى منسجم ، بسبب قيامنا بدمج عدد كبير من هذه الألوان معا فان رنين النغمات يكون

بالمثل أقل تناغما . وأكثر اضطرابا وادنى فاعلية ، فيما يخص بالاحاسيس
أو المشاعر التي يراد التعبير عنها ، كلما كان هناك عدد كبير من النغمات
المختلفة ترن في وقت واحد ، معاً (١) مهما يكن صفو هذا الرنين في كل واحدة
من هذه النغمات على حدة ، والتي كانت تبدو مهيأة ، بسبب تعارض مقاماتها
لتكوين ائتلاف نفى متسق . ومع ذلك فعليه أن هذه المقابلات ، ليست
ضرورية هنا بشكل مطلق ، فلن يكون بمقدورنا أن ننوقف هنا لأكثر من
ذلك ، وعلينا أن نعود مسرعين ، الى موضوعنا .

الهوامش :

(١) قد يحتاج الأمر لاسهاب طويل حتى نصل الى رأى مفهم لهؤلاء
الذين يعتقدون أفكارا مسبقة تنصرف لهارمونييتنا الحديثة لحد يمضى لأكثر
مما ينبغي

المبحث الثاني

حول الأنواع المختلفة من آلات الصخب ، وحول الأسماء
التي أطلقت على تلك الآلات من بينها ، التي كانت
تصدح بآلة الطرب وتلك التي يشتد القتراب نغماتها
من الضججة ، وحول رابطة القربى الحميمة التي تقوم
فيما بين هذه وتلك من الآلات ، وحول الوظيفة التي
تؤديها لنا كل واحدة منها

هناك ، من بين آلات الصخب ، تلك التي لا يشتمل رنينها الا على
عدد محدود من نغمات متباينة ، لا تختلط لدرجة يتمذر على المرء معها أن يميز
عندها ، وهذه النغمات لا تحدث سوى نوع من التنافر متفاوت الصخب ،
ويشغل في هارمونيتنا موقعا وسطا بين الضجيج وبين اثتلافات النشاز
التام ، على غرار ما تحتل اثتلافات النشاز الموقع الوسط بين التنافر الذي
أشرنا اليه وبين التناغم الكامل .

هكذا يكون بمقدورنا أن نميز الآلات التي تحدث تنافرا متفاوت ضججه
عن تلك التي لا يصدر عنها سوى الصخب أى تصدر عنها نغمات كبيرة
العدد ، مختلطة لحد لا يمكن معه أن نميز هذه عن تلك . ولهذا فسنشير
الى الأوليات باسم الجرسيات والى الأخريات باسم آلات الصخب أو الآلات
الصاخبة . وفى الوقت نفسه ، فإذا ما أخذنا فى اعتبارنا طبيعة هذه الآلات
فى حد ذاتها ، لوجدنا أن لا هذه ولا تلك ، كان من شأنها مبدئيا أن تصاحب
الفناء بشكل خاص ، أو احداث الطرب بشكل أعم ، فلا يمكن هذا أو ذاك

(الفناء والطرب) أن يتقبلا سوى نغمات بسيطة ومعبرة ، فهي تبغى التعبير عن المشاعر محاكاة لما يفعله صوت الانسان ، وأن نولد في مسامعها هذه المشاعر ، أو على الأقل ، تذكره بها ، وعلى العكس من ذلك ، وكما أسترعينا النظر من قبل ، فإن الصخب الذى يسمع ويخلط ويستغرق النغمات البسيطة والمعبرة يهدف - بالضرورة - الى أن يهدم أثر الفناء بشكل خاص ، وأن يحطم بصفة عامة كل أثر للطرب ، وفوق ذلك فليس بمقدوره الا أن يحدث فينا سلسلة متعاقبة من تأثيرات انفعالية متميزة ، تماثل تأثيرات المشاعر أو الانفعالات التى يوحى بها الفناء والطرب ، أو يولدانها ، وهو لا يستطيع أن يصور على الأكثر سوى اضطراب مشاعرنا أو احساساتنا فى المواقف الانفعالية ، التى تهز ارواحنا بالخير أو بالسوء . وفى الواقع ، فإن الصخب ، حينه يؤدى بالمثل تقريبا الى اهتزاز كل شعيرات أعصابنا الناقلة للأحاسيس منها أو العضلية ، على حد سواء ، فى بعض الأحيان . يسبب فينا هزة غامضة ، عامة ومضطربة ، من شأنها ، كما يبدو أن تثير فينا حركات آلية ، وأكثر مما يكون من خاصيتها أن توحى لنا بمواطف روحية ، على نحو ما يفعل الطرب .

وحيث لا رغبة لنا فى التوقف طويلا كى نتفحص ما ان كانت هذه الخاصية الميلودية لآلات الصخب جاءت نتيجة الاحساس المحض أم كشفت عنها انعام للفكر ، فانه ليكتفي أن تقول فى هذه اللحظة ، أن من وقائع الأمور أن هذا النوع من الآلات قد اختير ، فى كافة أرجاء العالم ، ومن قبل كل الشعوب المعروفة كى تنظم ، عن طريق احداث ضجة متكررة ، على قواصل زمنية منتظمة ومحسوبة حركات الرقص ، والمحاكاة الصامتة (البانتوميم) ، وفى ايجاز ، حركات غالبية الممارسات الجسدية التى لا يمكنها أن تتم بشكل على مشهود الا بالدقة المحسوبة وفى شكل إيقاعى . وعلى هذا النحو

انتظمت عند الاقدمين طقوس العبادة والمحاكاة الصامتة ، والرقصات ،
والتطواف الديني، وبهذه الوسيلة نفسها تنتظم لدينا اليوم الخطوات والحركات
العسكرية ، ففي كل الأزمان ، وعند كافة الشعوب كان تأثير هذه الآلات ،
وسيطل مؤديا الى احساس الناس بأن أفضل مجال يمكنهم أن
يستخدموا هذه الآلات فيه هو تحديد ايقاع الحركات وضبط وقعها .

المبحث الثالث

حول ما يميز آلات الصنوب عند المعدلين عنها عند القدماء

تختلف آلات الايقاع الصاخبة ، التي كانت تستخدم في المصور
السحيقة ، عن تلك التي نستخدمها اليوم ، من نواحي كثيرة ، يحسن بنا
أن نعرفها ، حتى لا نسيء فهم هذه أو تلك ، وحتى نحسن التعرف عليها من
بين تلك الآلات التي بقيت لدينا ، والتي لا تزال نحن نستخدمها أو لا تزال
... هي تستخدم عند الشعوب الأخرى .

وحيث كان استعمال هذه الآلات مقصورا ، عند الاقدمين ، على ضبط
وزن وايقاع حركات الجسم في ممارسات معينة ، لا سيما في الرقصات ،
والتحنيل الديني الصامت ، وفي بعض التدريبات الجسدية الأخرى ، فقد ظل
استخدام هذه الآلات حقا مقصورا على قادة هذه التدريبات ، وعلى أولئك
الذين يشرفون على أدائها ، بل الذين كانوا على رأس من يقومون بها . وفي
غالبية الأحيان كذلك كان كل واحد من هؤلاء الذين يؤدون تلك التمثيليات
الصامتة ، يمسك بأحدى يديه آلة مشابهة ليحدث بها الرنين المطلوب ،
ولهذا السبب فقد كان يلزم أن تكون هذه الآلات ضئيلة الحجم وأن تكون
خفيفة يسهل الإمساك بها ، بيد ، والضرب عليها باليد الأخرى ، ولذلك
فلسنا نرى فوق أي من المباني الأثرية المتخلفة عن العصور السحيقة من بين
هذه الآلات ، ما هو كبير الحجم ، كذلك فأننا لا نجد واحدا من المؤلفين
الأقدمين قد أشار إليها : وكانت كل آلات الايقاع الصاخبة من نوع تلك التي

صنفناها في طائفة وحدها تحت اسم **المجوسيات** (او الآلات ذات الصليل) وبهذا الاسم الذي يكاد يعنى نفس ما تمنيه عبارة **الآلات الصاخبة** - كما يتذكر القارئ بلا ريب - أشرنا من قبل الى تلك الآلات التى يسهل استخدامها ، والتي لرتتها بعض شئ من طرب ، تميزها لها عن تلك التى لا تحدث سوى الضجيج .

وعكس ذلك ما يحدث عند المحدثين ، فهؤلاء الذين أوكل اليهم ارتان الآلات المخصصة لضبط وزن وإيقاع الحركات خلال التدريبات التى يقوم بها عدد معين من الأشخاص فى وقت واحد ، والتي تحتاج لأن تنظم بأكبر قدر من التحديد والدقة - هؤلاء الأشخاص لا يشاركون عادة فى أداء هذه الحركات قط ، أو أنهم لا يسهمون فيها الا بقدر بالغ الضآلة ، فشغلهم الشاغل بل اهتمامهم الوحيد فى غالبية الأحيان ، هو الضرب على آلاتهم فى شكل إيقاعى . تبعا للإشارة التى تصدر اليهم عن رئيسهم الخاضع بدوره لأوامر من يقود أو يدير هذه الأنواع من الممارسات سواء فى الحروب ، أو الاحتفالات العامة او فوق خشبات المسارح . وهكذا تعد قائمة عند المحدثين تلك الأسباب التى كانت تحتم ، عند الأقدمين ، أن تكون آلات الصنخب الإيقاعى هذه خفيفة الوزن ، ومن حجم تسهل السيطرة عليه ، ولم يمد هناك ، عندهم ، سبب يحول دون زيادة وزنها ، وضخامة أحجامها ومضاعفة قوة ومدى النفثات التى تصدر عنها ، وهذا هو ما أدى الى التفكير فى استخدام الطبول الضخم ، والصناديق والدفوف هائلة الحجم - تلك التى لم تكن تستخدم قط بشكلها هذا ، ولم تكن معروفة فى المصور السحيقة .

الفصل الثاني

عن البريئة بسكك عايم

المبحث الأول

حول الأسماء النوعية التي تطلق على غالبية

الجرسيات

حيث كانت الآلات الموسيقية التي تشير إليها باسم **الجرسيات** ، معروفة
- فيما يبدو لنا - بشكل سابق على تلك التي نطلق عليها اليوم اسم **آلات
صعج** فلا بد أن يكون من الطبيعي أن نتناولها بالحديث . قبل أن نتصدى
لهذه الآلات الأخيرة .

تعرف **الجرسيات** عند الشرقيين المحدثين بأسماء كثيرة متفرقة ، حتى
ليظن المرء أن هناك عددا هائلا من صنوف مختلفة من هذا النوع من الآلات .
ومع ذلك ، فلا شيء أبعد من هذا عن الحقيقة وعن الواقع إذ لا تكاد نحصى
منها ثلاثة أو أربعة صنوف ، تختلف فيما بينها ، اختلافا تاما من ناحية
شكلها ، والحامة التي صنعت منها . وهذه الأصناف من الآلات ، شأن
الآلات الوترية وآلات النفخ ، حملت أسماء مختلفة تبعا لاختلاف زوايا النظر
إليها .

ولما كانت هناك آلات إيقاع مجوفة وصاخبة قد أطلق عليها اسم
نقادية (١) ، وهي كلمة تجيء من الجذر نقر أى ضرب ، وحيث إن الفعل نقر ،
فى صيغته النائية يعنى : سبر أو استبر ، خرق ، ثقب ، ويعنى فى صيغته
النامنة : جوف ، فقد انتقل هذا التعبير الى كافة الآلات المجوفة والصاخبة ،
حتى أنهم يطلقون على دف الباسك فى العربية اسم **النقر** ، وعلى البوق
أو النفير اسم **الناقور** ، وعلى الشخص الذى يحترف النفخ فى النفير اسم

النافر ، كما يطلق اسم **النقار** على من يقوم بالعزف على النفر ، كذلك يستخدم الفعل **نقر** لكى يعنى عزف أو **وقع** وتر آلة باصبعه ليجمعه یرن أو ضرب عليه بريشة العزف (للفرس نفسه) • ويستخدم الفعل نفسه كذلك للتعبير عن تجزىء نغمة ما وذلك بجعل لسان المترنم يضرب فى سقف حلقه أو فى أسنانه ، أى ينطق حرف متحرك يعقبه حرف ساكن (حركة يعقبها سكون) ، وفى النهاية فإن كل حرف ينتج نغمة يسمى **نقوة** طبقا لمبدأ التراكم الإيقاعى عند العرب ، فيقول العرب ، على سبيل المثال ، ان الإيقاع **ثقیل الطویل** (أى الغليظ الكبير) ، وهو السادس والمشرون من الإيقاعات الموسيقية الذى يتكون من أربع وعشرين **نقوة** ، بمعنى أنه يتألف من أربعة وعشرين حرفا ، وبالتالي فإنهم يسمون كذلك الأزمان الإيقاعية المحددة على آلات الإيقاع **بالنقر** ، كما يطلقون على شد الوتر اسم **النقر** •

وحين يدور الحديث عن الجرسيات التى ترن نغمة حادة عن طريق نوع من العرك أو الحك ، يكون الاسم الذى نطلقه عليها هو **الصلاصل** ، كما يشير العرب الى الجرسيات من نوع الأجراس الصغيرة أو الى تلك التى يماثل تأثيرها هذه الصنوف من الآلات ، باسم **الجلجل** ، أما الفرس فيسمونها **ذُنكَلال** (٢) ، وحين يتجه القصد الى الجرسيات التى تحدث رنينها عن طريق هزها فقط فإن العرب يطلقون عليها اسم **ذیل** ، أما اذا كنا نقصد الى الجرسيات التى تضرب ببعضها البعض ، فى جزء منها ، فهم يطلقون عليها اسم **الصنوج** ، على نحو ما يسمون من يقوم بالضرب على هذه الآلة **الصناج** ، وعندما يشار بصفة خاصة الى الجرسيات ، التى لها الشكل نفسه ، والتى تستخدمها الراقصات المصريات أثناء رقصهن ، تستخدم كلمة **كاس** ، وأخيرا فإنهم يطلقون بشكل عام اسم **الصاجات** على كل الجرسيات من نوع الصنوج ، أى على كل ما يهزونه بين أصابعهم ، مهما تكن الحامة التى تصنع منها أجزاؤها ، ومهما يكن كذلك

شكل وتباين هذه الأجزاء ، ولهذا السبب فإن هذا الاسم يطلق كذلك على الجرسيات المعدنية التي تمسك بها الراقصات المصريات وعلى تلك الجرسيات الخشبية التي يطلقون عليها في تركيا اسم **الليغ** .

الهوامش :

- (١) ولأن الفرس ينظرون من هذه الزاوية نفسها الى تلك الآلة فقد أطلقوا عليها اسم **أخككند** أو **دجمانه** .
- (٢) ويطلق هذا الاسم كذلك في فارس على صنف من الجلاجل تربطها بعض النسوة في هذه البلاد بأقدامهن عندما ينهكن في ملذات الغرام « **الأجراس التي تعلقها النسوة في أقدامهن عند الفساحجة** » كما يطلق هذا الاسم أيضا على الجلاجل التي تعلق برقبة الخيول والبغال والجمال وعلى تلك التي تتدلى من حواف دفة الباسك .

المبحث الثاني

عن الجرسيات الصغيرة التي على شكل صنوج ، والتي تستخدمها الراقصات المهرريات

عندما تحدثنا في دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ،
عن غناء ورقص المهرين ، وصفنا الآلة الموسيقية التي نحن بصدددها ، بقدر
من الدقة يكفي كى نغنى أنفسنا من إعادة وصفها ، ومن جهة أخرى ، فانا
نظن ، بعد أن استعرضنا الأسباب التي تقف وراء اطلاق الأسماء المختلفة
التي خلعتها الشرقيون على الجرسيات التي يستخدمونها ، ولا سيما في مصر ،
أن ليس من العسير أن نتبين الآن أن كثيرا من هذه الأسماء يمكنها أن تنتسب
لهذه الآلة نفسها ، وان لم يكن الأمر يتساوى بالنسبة لها جميعا ، بشكل
مطلق ، فالأسماء ذيل ، صنوج ، كاس ، صاجات ، حين تشير كلها بدرجة
متساوية الى تلك الجرسيات اللاتي تضربن ، بعضهن البعض الآخر ، يمكنها
جميعا أن تنطبق على الجرسيات اللاتي تستخدمها الراقصات المهرريات ،
وان كنا نلاحظ أن كلمتي **الصنوج** و**الصاجات** قد ادخرتا خصيصا لهذه
الآلات في اللغة الشائعة ، باعتبارهما يشيران ، بصفة أكثر خصوصية عن
غيرهما الى الجرسيات الصغيرة من هذا النوع، وليس من المستبعد أن تكون
هذه الجرسيات هي الأنموذج الذي احتذاءه الأسبان في صنع صنوجهم ،
بل إن من المرجح أن يكون مسلمي الشرق هم الذين علموا الأسبان (ابان
حكمهم لأسبانيا) استخدام هذا الصنف من الآلات الموسيقية ، وكذا ممارسة

الرقصة التي يسميها الأسبان **الفندنجو** ومع ذلك فلا بد أن الأسبان كان يعوزهم الكثير حتى ييلفوا في محاكاة هذا الأنموذج ، درجة الكمال ، فبخلاف أن خامة الصنوج الأسبانية أكثر شيوعا (أى أقل جودة) من خامة الصاجات وأن شكلها أقل في رشاقته بدرجة كبيرة منها ، فإن من المستحيل كذلك أن تأتي نغماتها على الدرجة نفسها من النقاء أو أن تماثل الجرسيات المصرية الصغيرة ، ان جاز لنا أن نقول ذلك ، في صفاتها • ويكفى أن نرى صورة الأخيرة ، المرسومة في اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٦ حتى نتصور كيف ينبغي لهذه الآلة الموسيقية ، المصنوعة من الزهر ، والتي لها شكل الصنوج الصغيرة (عندنا) ، أن تصدر رنينًا بالغ الصلابة ، شديد الوضوح ، بالغ الحدة ، حينما لا يعوق ترددها عائق • وفي الواقع ، فحيث أن الجزء A المربوط الى الأصبع الوسطى عن طريق الحلقة C ، يأتي ليضرب فوق الجزء B المربوط بالمثل الى إبهام اليد نفسها^(١) عن طريق حلقة أخرى أشرنا إليها كذلك بالحرف C ، فإن من المؤكد أن هذين الجزئين ، بتعليقهما بالأصابع على هذا النحو ، لا يمكنهما أن يلقيا عائقا من أى نوع من شأنه أن يعوق ترددهما ، كما أن القبطان الذي يشكل الحلقة C اللتين تدخل من خلالها الأصابع ، ينفذ بحرية من طرف الى آخر من التقب الموجود عند قمة هذه الصنوج الصغيرة^(٢) لحد لا يعوق الآلة عن أن تردد رنينها ، بكل مساحتها هي •

ولعل هذا النوع من الآلات ، التي نجد مثيلا لها بين أيدي الباشيات وهن يؤدين رقصاتهن ، هو ، فيما يبدو ، أكثر من غيره من بقية الآلات الموسيقية ملائمة للرقصات الشهبوانية من نوع ما تؤديه الراقصات المصريات (اليوم) ، من حيث أنه يترك للجسم حرية أداء كافة الحركات الشهبوانية

• **رقصة إسبانية** يقوم بها ستة راقصين في مقابل ثمانية ، وهي رقصة بطيئة الحركة ، وتصاحبها الصاجات - المترجم •

الممكنة ، وأنه لا يحول قط دون الأذرع من أن تمتد وتلتف وتستدير ،
حسبما يقتضى التعبير الذى تشاء الراقصة أن توحى به ، ومن الواضح أن
هذا البيت من الشعر الذى ينسبونه الى فرجيل فى القصيدة التى عنوانها
كوبا Copa (الجانب المهز تحت الصناج أعطى نغمات ماهرة) كان يشير
الى هذه الجرسيات نفسها ، ويدور حول هذا النوع نفسه من الرقص .

كانت هذه الجرسيات تستخدم فى مناسبات كثيرة فى اليونان قديما ،
ويذكر ديسيراك Diceraque فى كتابه عن الطقوس الدينية فى اليونان
القديمة أنه كانت توجد من بين الآلات الموسيقية التى يستخدمها العامة ،
والتي من شأنها أن تعبر عما وراء ما يمكن الانسان أن يظنه فى رقصات
وغناء النسوة ، آلات تصدر نغمة طيبة محبوبة(٣) عندما تضرب ببعضها
البعض بين الأصابع ، بل انه ليخبرنا بوجود بعض منها مصنوع من البرنز
المذهب ، ويفسر لنا نونوس فى ديونيسياته ، الكتاب السابع والعشرين ،
الآبيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ بشكل واضح وجيد للغاية ، أن هذه الجرسيات
هى آلات موسيقية تمسك بها النسوة المعشوقات فى كل يد ، ويضربنها
(الواحدة منها بالأخرى) ، محدثات نغمتين فى الوقت الواحد(٤) ، ومع ذلك
فلا ينبغي أن نفهم من العبارة وجود نغمتين مختلفتين ، ذلك أن الجرسيات
فى يد تكون دوما فى المتساوى مع الجرسيات التى فى اليد الأخرى ، ويخلق
المؤلف نفسه على هذه الآلات صفة الباخية(٥) على غرار ما فعل يوريبيديس
فى تراجيديته هيلينا(٦) ، لأن هذه الآلات هى نفسها ما كانت الباخيات
يستخدمنها فى الرقصات اللاتى كن يمارسها على شرف باخوس ، ولهذا
السبب كذلك فإن بندار فى مديحياته ، التى يورد سترابون مقدمتها
فى الكتاب العاشر من جغرافياته(٧) ، يتحدث عن هذه الجرسيات باعتبارها
واحدة من الآلات الموسيقية التى كانت تستخدم فى أعياد باخوس . فهل

انتقلت هذه الآلات الى مصر على يد الاغريق أو أن هؤلاء هم الذين اخذوها عن المصريين ؟ لكن هذا ما لا نأخذ على عاتقنا اليوم أن نحسمه ، وهو كذلك ما قد يكون التدليل عليه بشكل قاطع أمرا بالغ الصعوبة ، بل أن منشأ هذا الآلة ليس معروفا بشكل محدد ، فيظن سترابون أن الكوريتيين ^٩ Caristes هم الذين ابتكروها ، أما كليمانس الاسكندري فيزعم أن الصقليين كانوا أول من عرفوها ، وفيما يبدو ، فإن هناك كثير من الروايات المتضاربة حول هذا الموضوع ، ولعلنا نجد الوقت متأخرا لأكثر مما ينبغي لو أننا شئنا السعى الى تمييز الرواية الحققة عن تلك التي تصد مختلفة ، وقع ذلك فمما لا جدال فيه أن الجرسيات التي يدور الحديث بشأنها كانت معروفة في مصر في عصر الرومان ، وأن النسوة هناك قد ذاعت شهرتهن كبارعات في فن المزف عليها(٩) .

الهوامش :

- (١) تمسك الراقصات المصريات يزوج متماثل من الجرسيات في كل يد .
- (٢) أنظر اللوحة CC ، الشكل ٢٦ ، D .
- (٣) أنظر : أثينايس ، مادية الفلاسفة ، الكتاب الخامس عشر ص ٦٣٦ : « وعن تلك ، فان ديكايارخوس في كتابه عن عادات بلاد الاغريق يقول : ان هذه الآلات كانت بالغة الانتشار على نحو يفوق ما يمتلكه البعض وانها كانت ملائمة لرقص وأغاني النساء اللاتي كن يخرجن بواسطتها اصواتا حلوة عند تحريك اصابعهن » .
- (٤) « عنهما تدق الطبول يصدر عنها صدى رتيب يحدث ضجيجا مفرعا ، حقا ان الجلل في كل يد من أيدي النساء الماشقات كان يصدر صوتا مزدوجا ذا صدى » .
- [نونوس ، الديونيسييات ، ك ٢٧ ، الأبيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١]
- (٥) « أعطوني جلجل باكخوس » .
- [الديونيسييات ، الكتاب الأول ، البيت ٣٩]
- (٦) « أما جلجل باكخوس فكان له دوى ينبعث بصوت واضح » .
- [يوريبديدس ، هيلينا ، البيتان ١٣٢٤ ، ١٣٢٥]
- (٧) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٦٩ ، لوتيتاي . ١٦٢٠ .
- (٨) سترابون ، المرجع السابق ، ك ١٠ ، ص ٤٦٨ .
- (٩) « أيها النيل ، ان من يمزف على نايك ، هي زاقصة الصنج فيليس » .
- [بروبروتوس ، الكتاب الرابع ، قصيدة ٩]

المبحث الثالث

عن اسم وشكل وأبعاد واستخدمات

الجرسيات الكبيرة أو الصنوج المصرية

ثلاثة أسماء يمكن إطلاقها على هذا النوع من الآلات ، الكبيرة منها والصغيرة على حد سواء ، هي ذيل ، صنوج ، كاس ، ويفضل العرب استعمال الكلمة الأخيرة ، في التعبير الدارج عندما يشيرون الى الصنوج الكبيرة .

وكلمة كاس تعني في الأصل نوعا من الآنية ، أما مدلولها فهو المدلول نفسه الذى تطهيه كلمة كيمبوس Kymbos ، التى هي جذر كلمة ، كيمبالون Kymbalon وهو الاسم الذى يطلقه الاغريق على هذا النوع من الآلات التى نسميها نحن بالفرنسية سمبال (كيمبال) Cymbales (١) .

والصنوج المستخدمة في مصر اليوم تشبه كثيرا الصنوج القديمة. التى وصفها الشعراء الاغريق واللاتين ، كما تشبه تلك التى كان الاسرائيليون يستخدمونها في معبد اورشليم، بل أن لهما الشكل نفسه ، كما أنهما تصنعان من الحامة نفسها(٢) ، فهذه تتكون بالمثل من قطعتين من البرنز(٣) ، وبكل واحدة منها فجوة في منتصفها(٤) ، وتمثل كل منهما شكلا اناء أو جفنة مستديرة(٥) عريضة الحواف ، نائنتها على نحو أفقى.، وقد يبلغ طول القطر من حافة الى أخرى ٢٤٤ مم(٦) ، أما قطر الفجوة الموجودة في وسطها فلا يزيد عن ١٣٥ مم ، ويبلغ عمق هذه الفجوة ٦٨ مم تقريبا ، أما عرض الحواف الناتئة فلا يكاد يبلغ ٥٤ مم ، ويصل سمك المعدن في كل واحد من الجزئين A و B من الآلة من ٧ الى ٨ مم ، ذلك أن سمك هذه الصنوج أكبر كثيرا من سنك صنوجنا .

وعند قمة الجزء المحبب الذى نصنعه الفجوة الى الخارج . يوجد ذراع يستخدم مقبضا أو ممسكا ، أو توجد حلقة كبيرة ٥ يمر بها ، من طرف لآخر حاشية أو سير أو قيطان C يتم عقده من طرفيه لكى يكون حلقة واسعة ، يدخلون من بينها القبضة لسند كل واحدة من زنى الآلة الموسيقية .

وحيث تكون هذه الأنواع من الصنوج أكبر سمكا وأكثر عمقا (تجويفا) من صتوجنا ، فإنا - كذلك - تصدر نغمة أكثر امتلاء وأكثر اشباعا ، وإن تكن أقل رنيناً، لأن المصريين ، بدلا من أن يتركوا الجزئين الواحد منهم بالآخر، على غرار ما فعل نحن ، فإنهم على العكس منا ، يضربونهما ، أحدهما بالآخر، بشكل يكاد يكون رأسيا ، على غرار ، ما كان يفعل الأقدمون(٧) ، طبقا لما رأينا سواء فوق مبانى 'مسور السحيقه'(٨) ، أو فى رسوم الآنية الأثرورية ، حيث نرى رسوما لأشخاص يعزفون بالصنوج ، وحيث أن هذه الآلة الموسيقية لم تكن تستطيع أن تتردد بهذه الطريقة ، بقدر من الحرية ، وعلى مدى طويل يماثلان ما تستطيعه بالطريقة التى نستخدمها نحن بها اليوم، فقد كانت رنتها سرعان ما تختنق بمجرد تولعها ، مما كان يجعل فى رنينها المكتوم بعض شئ غير مستحب لا تستريح الأذن اليه ، وفى هذا ، بلا ريب يكمن السبب الذى جعل الشعراء ينعثون هذه الآلة بالبهاء(٩) .

ولا يزال المصريون يستخدمون هذه الآلة الموسيقية فى الأغراض نفسها التى كانت الشعوب القديمة(١٠) تدبرها لها ، فهى لا تزال مقبولة عندهم فى الاحتفالات الدينية والسياسية ، فهكذا كان حالها فيما مضى عند الاسرائيليين والاعريق والرومان ، فقد كان رنينها يطن عند الاسرائيليين أحيانا فى المعابد(١١) ، بالقرب من المذبح(١٢) وبالقرب من الملك(١٣) ، وأحيانا أخرى حول تابوت العهد عندما كانوا ينقلونه من مكان الى آخر(١٤) ، باختصار ، فقد كانت هذه الآلة تسمح فى كل مكان يتمثل فيه الفرح

مما يكون جوقه ، وتمضى الحركة متصاعدة على درجات • وقليلة هي الاحتفالات العامة ، الدينية أو المدنية ، التى لا يستخدم فيها الكاس (٢٦) ، ومع ذلك فاقهم لا يستخدمون هذه الآلة الموسيقية فى مناسبات المرات أو ضروب إلهو السوقية أو المبهذلة ، وهذه ميزة يمكن ملاحظتها كذلك فى المناسبات التى كان الاسرائيليون والاعريى والرومان يستخدمون فيها هذه الآلة الموسيقية •

الهوامش :

(١) يتخذ أوفيدىوس من الصوضاء التى كان الكوريتيس • كهان كريت • يصنعونها بالضرب فوق رؤسهم ، لكى يحولوا دون وصول صرخات جوبينر ، عند مولده ، الى أذنى ساتورنوس (زحل) ، الذى قد يقوم بالتهامه ، على نحو ما اتهم أبناء الآخرين - أصلا لنشأة الصنوج ، وطبقا لما يقول فى مؤلفه التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ٢١١ وما بعده ، فإن هذا هو الذى أوحى بفكرة الصنوج الى كهان كيبيلى • ويرجع أن سترابون قد أسس رأيه بخصوص ابتكار الصنوج الصعيرة أى الجرسيات التى تستخدمها الراقصات اللاتى ناولناهن فى المبحث السابق ، على هذه الرواية •

(٢) أنظر اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٧ •

bi-metizilety nekhochet

(٣) • بين صوت الكورينيس ودق الطبول الداوبه •
[فرجيل يوسى ، الزراعيات ، الكتاب الرابع ، البيت ١٥١]
- • وأصدت الطبول المحوفة صونا مدويا •
[أوفيدىوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٠]

(٤) • يقرعون بأكهم الدفوف والطبول المدوية •
[لوكريتيوس ، عن طبيعة الموجودات ، ك ٢ ، البيت ٦١٨]

(٥) • حيب القيثارة ذات الأوتار العديدة وحب الطبول المستديرة للربة كيبيلى والآله ميثراس • تعزف الأنغام للراقصين بالريشه اللبديّة •
[بروبرتيوس ، الكتاب الرابع ، قصيدة ٧ ، البيتان ٦١ ، ٦٢]

(٦) • حيب لم تتمكن من الحصول على هذه الآلة • بالاضافة الى آلات أخرى عديدة • فاننا لم نستطع ، بالتالى • أن نقدم ، هنا ، سوى الوصف التقريبى لأبعادها الصحيحة ، لكنها ما تزال حاضرة ، بوضوح ، فى أذهاننا •

أما الملاحظات التى قمنا بها على الطبيعة فهى ملاحظات تفصيلية للغاية حتى أننا لا نستطيع ، حتى لو شئنا ، أن نثاى كثيرا عن الحقيقة .

(٧) • يروون أن الكوريس (سكان كريت القدامى) ، كانوا من ديكنى ويحكى أنهم كانوا قد أخفوا ذلك الصراخ الذى أطلقه جوبيتر منذ أمد بعيد (عند مولده) فى جزيرة كريت . وفى ذلك الوقت قرع الصبية المسلحون والمتنفون حول الطفل فى شكل حوقة الصنج البرنزى بسرعة وشده .
| لوكريتيوس ، عن طبيعة الموجودات ، ك ٢ ، بيت ١٣٣ وما بعده |
• ويعطى الصنج البرنزى صليلا عندما يقرع بالبرنز •

| أوفيدوس ، النجوم ، الكتاب الرابع ، البيت ١٨٤ |
- • نرى هل يصمد الصنج البرنزى لذلك القرع الشديد • ؟
| أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الثالث ، البيت ٥٣٢ ، ٥٣٣ |

ولن نتوقف كثيرا عند خطأ شراح أوفيدوس المتبحرين الذين تخيلوا أن هذا الشاعر قد شاء أن يفهم قراءه أن هذه الصنوج كانت تدق بعضى من حديد ، فلسوف نحمل أنفسنا فوق ما نطيق إذا ما شئنا أن ننفذ أخطاء من هذا النوع ، نزر بها غالبية هذه التعليقات والشروح ، إذ يستحيل علينا أن نتخيل المدى الذى ذهب إليه هؤلاء ، فى الكشف عن جهلهم فيما يتصل بالموسيقى ، ولقد كانوا يحسنون صنعا لو أنهم لزموا الصمت حول هذا الأمر ، بدلا من اعساف أفكار وآراء عشوائية لا يمكن التسامح فيها - ولسنا نقصد هنا الملقين الرومان ولا الشراح الإغريق ، هؤلاء ، وأولئك لم يكونوا يفسفون افتراضهم بمل هذه الحقة ، كما كانت أفكارهم دقيقة على الدوام ، فيما يصل بالموسيقى •

(٨) انظر البحوث المبيرة للعضول عن العصور القديمة ، والتى ألفها سبون Spon . المبحث الثامن ، عن الصنوج والجرسيات والآلات الموسيقية الأخرى عند الأقدمين ، ونرى فى بداية هذا المبحث ، رسما يصور ثلاث باخيات ، وهو رسم منقول عن رسم بارز ينتمى الى روما القديمة ، وتبدو هؤلاء الباخيات فى حركة رقص ، وهن يضربن الصنوج الواحدة بالأخرى ، بالطريقة نفسها التى يتبعها المصريون اليوم •

(٩) « كيبيل الربى الكبرى تحمل فوق رأسها تاجا على هيئة أبراج (المدن) تقرع مرارا الصنج ذا الصوت الغليظ من أجل جوقتها الإيدية » .
[بروبرتوس ، الكتاب الثالث ، القصيدة الخامسة ، البيت ٣٥]

(١٠) كذلك يذكر كليمانس السكندرى (التربية ، الكتاب الثانى ، الفصل الرابع ، ص ١٦٤) أن المصريين ، فى عصره ، كانوا يذهبون الى الحرب على نفقات الدفوف ، ولكنه لم يشر الى الصنوج ، ويكتفى بالقول بأن العرب يستخدمون الصنوج كالة (موسيقية) عسكرية •

(١١) « قال داود لرؤساء اللاويين ، من أجل أن يقرروا أن يكون

اخوتهم مفتين على الآلات الموسيقية (من الواضح أن السرور يدوى في الأعلى من صوت الهارب والقيتارة والصنج) .
[سفر أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس عشر . الآية ١٦]

(١٢) « وكان المتدثرون بالكنتان يدقون الصنج والأعواد والقيتارات وهم واقفون عند الناحية الشرقية من المذبح » .
[أخبار الأيام ، الثاني . الاصحاح الخامس . الآية ١٢]

(١٣) « كانوا موزعين على الصنج والأعواد والقيتارات في خدمة منزل الرب بجوار الملك » .
[أخبار الأيام الأول . الاصحاح الخامس والعشرون . الآية ٦]

(١٤) « وأخذ بنو اسرائيل بأسرهم تابوت العهد من الرب بسرور غامر وهم يدقون الطبول ويمزفون على النغير والصنج والهارب والقيتارة » .
[أخبار الأيام الأول . الاصحاح الخامس عشر . الآية ٢٨]
(وجدير بالذكر هنا أن آلة النابل التي سبق ذكرها تانى فى النص العربى على انها الرياب - المترجم) .

(١٥) « ثم أخذ داود ومعه بنو اسرائيل كلهم فى غناء الاناشيد فى حضرة الرب بكل جسارة على القيتارات والأعواد والطناير والصنج » .
[أخبار الأيام الأول . الاصحاح الثالث عشر . الآية ٨]
وكذلك : السفر نفسه - الاصحاح الخامس عشر . الآية ١٩ ، الاصحاح السادس عشر . الآيتان ٥ ، ٤٢ . الاصحاح الخامس والعشرون ، الآيتان ١ ، ٦ وكذلك المزمور ١٥٠ الآية ٥ .

(١٦) « والآن يردد جبل ايذا الوعر صدى الصوت ، بينما كان الطفل الوليد يطلق الصرخات من فمه كانوا تارة يدقون على الدروع المستديرة بالقضبان المعدنية وتارة على الخوذات المجوفة .
كانت هذه ملكا للكوبريتيس ، وتلك كانت من صنع الكوريانتييس .
لقد خلى الأمر على الرب ، وغابت عنه صورة العمل القديم . وأخذت رفيفات الربة يحركن الصنج البرنزى ويقرعن الطبول ذات الصوت الفليظ ، لقد اتخذن من الخوذات صنجا ، ومن الدروع طبولا ، وأعطت الزامير ، كدابها من قبل - أغانا فريجية » .

[أوليديوس . التقويم ك ٤ ، بيت ٢٠٧ وما يليه]

(١٧) « كفى لا أشاهد المهرجائن الفريجي ، ولا أهر الصنج بيدي » .
[نونوس ، الديونيسييات ، الكتاب الأربعون ، البيت ١٥٦]

(١٨) « أينها الموسيات أحضرن لى مزامير وأهزذن الصنج ، وضمن الثيرسوس (رمز الآله باكفوس) فى يد الآله المغنى ديونيسوس » .
[نونوس ، المرجع السابق . الكتاب الأول ، البيتان ١١ ، ١٢]

« كانت حاملات الصنح من رفيقات الربة يقرعنها بأيديهن » .

[أوفيدوس ، التقويم ، الكتاب الثالث ، البيت ٧٤٠]

(١٩) « قلنا القربان المقدس خمس مرات في يوم واحد ثم أخذت

سبع اماء في قرع الصنح ، اما الآخرين فكان يطلقن صيحات كالولولة » .

[سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع : ص ٢٩٧]

(٢٠) يأتي هذا العيد في الحادى عشر من قمر شهر ربيع الاول . ويحتفل به عشية الناني عشر منه . وفي هذا الوقت تتجمع كل فرق الغفرا (الطرق الصوفية) عند اقرب احفاد محمد ، والذي ينتهي مباشرة اليه . والذي يكون حيا في هذا الزمن (وفي الوقت الذي كنا فيه في القاهرة ، كان هذا الرجل يتمثل في الشيخ البكرى . وفي ميدان بركة الازبكيه يمارس هؤلاء رقصات (الذكر) الخاصه بفرقهم . هؤلاء يرقصون وهم يسندون ضاربين بأيديهم ، واولئك ملقن برؤسهم نارة الى اليمين واخرى الى الشمال وفريق ثالث ينماسك بالأيدي وهم يرقصون ، وبعض هؤلاء لا يتماسكون الا بالأصابع ، وفريق رابع او خامس يسون فقط فوق اطراف اصابعهم وهم يحجلون . دون أن تفارق أرجلهم الأرض . وآخرون يرقصون دون أن يتماسكوا لا بالأيدي ولا بالأصابع ، وغيرهم يهتزون بطرق مختلفة ويقضمون أعينهم دون أن يستديروا حول أنفسهم ، ولكي تقدم فكرة عن هذه الأنواع من الحفلات بالغة التنوع ، والتي تصحبها عادة ضجة الآلات شديدة الصخب كبيرة الجلبة ، فلا بد أن نصف بالتفصيل كل ما هو خاص بكل واحدة من هذه الحفلات . وهذه كثيرة العدد لحد يكفي لتوفير مادة تشغل مؤلفا خاصا بها .

(٢١) ليلة الرؤية أى ليلة الظهور ، وهى عشية (يله) رمضان ،

وفى تلك الليلة يجتمع شيوخ ست طوائف من تجار السلع الاستهلاكية وهم :

١ - شيخ الطحانيين - ٢ - شيخ الفرائين - ٣ - شيخ الجزارين (الذين يقومون بالذبح) - ٤ - شيخ الجزارين (باعة الحوم) - ٥ - شيخ تجار الزيت والسمن - ٦ - شيخ تجار الفواكه . يجتمعون بمحسبى القاهرة الكبرى ومصر المتينة وبواق | المحسب هو مفتش الشرطة الذى يراقب الموازين والمكاييل | وبعد ذلك يتوجهون معا الى القاضى ، تحيط بهم كل الآلات الموسيقية العسكرية وهى الدفوف والطبول والصنوج (الكاس) والمراير والأبواق . وهناك ينتظرون عودة البريد الذى أرسله القاضى الى بركة الحبحى لكى يراقب ظهور الهلال ثم يأتى ليخبره بالأمر . وبمجرد أن يعود هذا الرجل ويخبره بظهور الهلال يحرر القاضى حجة بذلك . بحضور مشايخ طوائف التجار الستة والمحسبين الثلاثة ، ويأمر ببسء الصوم ويطلب الى الآخرين أن يذبحوا ذلك فى كل أحياء المدينة ، وعلى الفور يطوف هؤلاء مصحوبين بالموكب نفسه الذى كان قد صاحبهم عند مجيئهم ، بأحياء

المدينة المختلفة . ويطلبون الى خدمهم أن ينادوا : **صيام ، صيام** ، ثم يعودون الى بيوتهم يصحبهم الموكب ذاته .

(٢٢) **عيد يرام او الفطر** او بالاحرى عيد انتهاء الصوم يأتي بعد ثلاثين يوما من عيد الرؤفة . ويبدأ منذ عشية اليوم الأول من شهر شوال . ومنذ بزوغ النهار يسحب المدفع ويتوقف الصوم . ويرتدى الناس ملابس جديدة .

(٢٣) يتم الاحتفال بهذا العيد في الثامن عشر من شوال ، وفي هذا اليوم تتجمع كل الطرق الصوفية في ميدان **قبة ميدان** ، كل واحدة منها مع بوقها والآلات الموسيقية الخاصة بها . ويسير على رأس هذه الطرق **أمير الحج** أي قائد مسيرة الحجاج ، و**شيخ البلدة** أي رئيس المدينة . والجنود من الأسلحة المختلفة . ومع هؤلاء تطوف الفرق الصوفية بالمدينة . على هيئة موكب (زفة) ، في أحيائها المهمة والتي نزدحم بالسكان .

(٢٤) يجي، عيد فيضان النيل بعد أن تسقط النقطة . حين يزيد منسوب النيل لينبلخ ستة عشر ذراعا . وعندئذ يتم قطع الجسر بحضور شيخ البلد ، والقاضي ، وكل رجالات المدينة وكبار ضباط الفرق العسكرية المتجمعة هناك . وأثناء قطع الجسر ، تسير الشعلات ويأتي موسيقيو البلد لكي يعزفوا الموسيقى التي وضعت ، كما سبق أن قلنا في أحد المقامات أو الألحان السابقة .

ويطلق العامة اسم **النقطة** على القطرة التي تفقد مياه النيل بعدها صفاءها وتتمكر ويبيل لونها نحو الاصفرار . ويمبر يوربيديس ، عند حديثه عن هذه الظاهرة ، في تراجيديته هيلينا ، على هذا النحو ، في البيت الأول وما يليه :

« ان هذه هي روافد النيل الجميلة جمال العذاري ، التي تروي اوفس مصر وحقولها بالثلج الأبيض الذائب بدلا من قطرات الندى السماوية » .
[يوربيديس ، هيلينا ، البيت الأول وما يليه]

وكان قدماء المصريين يحتفلون في هذا الوقت نفسه بعيد مولد أبيس ، أو التجلي الالهى *Theophanie* وكان موضوع هذا العيد هو نفسه هنا وهناك أي الاحتفال بفيضان النيل . وإن يكن يتخذ في الزمن القديم قناعا من الرمزية ، وعندما تجرده مما كانت تغلفه من أسرار فسنعجد أنه كان ينال قدرا من الاحترام لا يقل عما يناله اليوم ، واليكتم تفصيل مسهب للغاية لكل مظاهر الاحتفال التي كانت تتم في هذه المناسبة منذ نحو ستمائة عام ، يوردها لنا الشيخ شمس الدين محمد بن أبي السرور الأكبرى الصديقى في كتابه المسمى : **النجوم الضالة** ❊ ، ونحن بمورنا ، نورده هنا . نقلا عن

❊ وصحة الاسم هو : محمد بن محمد بن أبي السرور شمس الدين الكبرى الصديقى المصرى ، المعروف بأبن أبي السرور الكبرى . أما مؤلفاته =

ترجمة هذا النص والتي ضمنها المسيو سلفسترن دي ساسي في مؤلفه :
Notice et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale.
Tom I, Page 272.

ونظن أن هذا الوصف لن ينال اهتمام من شاهدوه بأنفسهم حينما كانوا يشاركون في حملة مصر ، فقط . وانما سينال كذلك اهتمام كافة القراء :

« عندما يصل متنسوب النيل الى ستة عشر ذراعاً يبدأون في قطع الجسور لتسهيل المياه فوق الأراضي وتجري في الترع في كافة أنحاء مصر ، ويكون هذا اليوم يوم عيد ، وفيما مضى قبل شق الخليج الحاكسي . كان هذا القطع يتم عند خليج القنطرة ، وفي تلك الأيام . كان يوجد خص يطل على فم الخليج ، يجلس فيه الحاكم أو الأمير لمساعدة عملية الفتح ، وعندما يقبل هذا اليوم كان السلطان أو من يقوم مقامه . يخرج على ظهر حصان من القصر . ليتجه الى مصر العتيقة على شاطئ النيل ، عند موضع يقال له دير النحاس حيث كان يترجل عن حصانه . وكان يوجد هناك فاريان يزدانان . كلاهما باسم السلطان ، وتجهلها الزينات المخلفة . وبصعد السلطان وكبار حاشيته الى القارب الأول المسمى الحراكة ، أما الثاني ويسمى ذهبية فيكون من نصيب باقي الحاشية ، وكانت توجد في الموضع نفسه قوارب لا حصر لها ، مختلفة الأشكال ، تتنافس فيما تنجمل به من زينة . وكان يصعد اليها الأمراء والضباط من أصحاب هذه القوارب . ويتجه قارب السلطان تتبعه القوارب الأخرى الى جزيرة الروضة . وتفص هذه الجزيرة التي تقع تجاه مصر العتيقة ، بين الذراع الكبير للنهر والذراع المار عند سفح هذه المدينة بالبيوت والقصور ، وعندما ينزل السلطان الى الجزيرة . يمتطي جواده وينبجه الى المقياس الواقع عند منتصف سرير النهر . ويدخل الى هناك ومعه كل حاشيته . ويلقي فيه الزعفران مشبعاً بماء الورد ، وبعد أن يؤدي صلاته نقام له وليمة فاخرة ، وبعد أن تنتهي الوليمة . يقترب قاربه الذي ينفطه الطنافس المذهبة ، من أسوار المقياس فيصعد اليه . ويعود مع كل القوارب الأخرى التي رافقته ، على أصوات الصواريخ وأنغام الآلات الموسيقية . وعندما يصل قريباً من مصر . يأمر بتحويل ميسار قاربه نحو فم الخليج الذي يدخل الى القاهرة . وبطل السلطان ، طول طريقه . سواء وهو على الأرض أو فوق

كما يوردها المؤرخ الاسلامي الكبير الاسناذ محمد عبد الله عنان في كتابه «مؤرخو مصر الاسلامية» ، فهي: عيون الأخبار ونزهة الأمصار. النزهة الزهية في ذكر ولاية مصر والقاهرة المعزية (ولعل هذا هو الكتاب القصود) الروضة المانوسة في أخبار مصر المحروسة . المنح الرحمانية في الدولة الصمانية . اللطائف الربانية على المنح الرحمانية . بالإضافة الى مختصر من وضعه هو لحطط المقریزی أسماء قطف الأزهار من الخطط والآثار . وهكذا لا نجد كتاباً لابن أبي السرور بالاسم الذي يشير اليه المؤلف هنا ولعل ترجمة المسيو دي ساسي هي المستولة عن وجود كتاب بهذا الاسم . ولعل الأمر كذلك تصرف من جانب المترجم الكبير اقتضته ضرورة ما »

(المترجم)

النيل ، فى ذهابه وفى اياه ، يلقي بقطع ذهبية وفضية ، ويأمر بتوزيع الفاكهة والحلوى وأشياء أخرى مماثلة على الشعب ، أما الجسر الذى كان يأمر بفتحه فيشبهه جدارا ضخما من الطين يملو أمام القنطرة ، وكان السلطان أو من يقوم مقامه يعطى بمنديله الاشارة الى الناس الموكلين بفتح السد ، والذين كانوا مسكنين بالمجارف فى أيديهم ، (واليوم فإن اليهود والحفارين فى القاهرة هم الموكولون بهذه المهمة كل عام بالتبادل) « وعلى الفور يتم هدم الجسر الذى يتهاوى فى لحظات ، ويمتطى السلطان جواده من جديد ويعود الى قصره ، ومنذ أصبحت مصر تحت السيطرة العثمانية ، فإن البكلر بك* هو الذى يقوم بأمور هذا الاحتفال ، فيخرج على حصانه من القلعة فى الصباح ، ويتجه الى بولاق ، حيث يجد قوارب نغمها الزينات معدة له وللأمراء وللصناجق عند الارسيينال (دار الصناعة) ، فيقلع تتبعه كل القوارب، وخلال هذا الوقت يطلق عدد كبير من طلقات المدافع ويتجه البكلر بك جنوبا حتى مقياس النيل فى جزيرة الروضة ، وينم هذا فى الوقت الذى لم يزل منسوب النهر فيه ناقصا بمقدار العشرين قيراطا ، عن تلك الستة عشر قيراطا التى ينشئ للفيضان أن يبلغها ، ويبقى هناك حتى يصل منسوب الفيضان الى هذا الارتفاع ، فإذا كان الفيضان يتم فى بطء ، فإنه يبقى هناك ليوم أو يومين زيادة على هذا المدى ، وفى هذه الأثناء تعد القوارب ، وتقام تلك الدس من الطين التى يسميها القوم عروسة التى يزينوها بناية ، وتقام كل شروب الألعاب والتسلية ، فى اليوم الذى يشاء فيه البكلر بك أن يأمر بفتح الخليج ، فإنه يقيم قبل شروق الشمس مائدة فاخرة للصناجق والجوايشية والمتفرقة وبقية الفرق العسكرية فى الحامية ، وبعد المأدبة يوزع القفاطين على كاشف وشيخ عرب الجزيرة ومباشر المؤن والى آخرين كثيرين من ضباط الجيش والشرطة ، ثم يدخل بعد ذلك ومعه كل موكبه الى القوارب ويتجه على أنغام الدفوف الى الجسر فيأمر بفتحه ، ويمر من خلال الفتحة لكى يعود الى القصر » .

وإذا ما كنا نبدي النفور رفضا منا لتصديق أن تكون هذه العروسة المصنوعة من الطين ، والتى دار الحديث بشأنها فى هذا الاقتباس ، صورة أو أثرا لتلك الممارسة الهمجية التى كان يأتي بها ، فيما يزعمون ، قدماء المصريين عندما كانوا يفرقون ، كما يقال ، فى ذلك الوقت عذراء مصرية شابة ، فهذا لا يتفق قط مع حكمة مؤسساتهم وأنظمتهم ، وما يحملنا على الاعتقاد بأننا لسنا على خطأ فيما نذهب اليه ، هو أننا نقرأ فى مقتبس آخر للمؤلف نفسه ، نرجعه بالمثل للمسيو سلفستردى ساسى يتحدث فيه عن **بركة الرطل** السناه اليوم **بركة الأزيكية** : « يأتي اسم هذه البركة من اسم العامل الذى كان يقوم بصنع الموازين الحديدية (الرطل) ، فقد كان مسكنه يوجد قريبا من هذا الموقع ، وكانت تدور فيه (أى فى هذا الموقع) الأعياد

* وهو الاسم الذى يطلقه البكرى على ولاية مصر العثمانيين - المترجم .

وضروب اللهو عندما كان يمتلئ بمياه النهر ، فنتجول فيه ألوف القوارب ، وتشكل منظرا من أبهج المناظر لعيون ساكنى البيوت المحيطة بها ، وعندما تجف المياه يبذر الكتان والبرسيم . وكانت تقام فى هذا الموضع فيما مضى ، فى الأول من شهر توت مسرحية حزليه بسمل زواج الخليج الناصرى بهذه البركة : فكانت تحرر حجة أمام رجل يرتدى زى قاضى ، وفى حضور شاهدين ، ويظل هؤلاء الرجال فى هذا المكان طوال الليل ، وفى اليوم التالى ، يعرض على عيون النظارة منسوجا أبيض اللون به بقع حمراء ، وهى ما يمثل أمارات يأكله بها العريس الجديد من عنصرية زوجته . وقد أوقف هذا التمثيل الهزلى فى بداية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر من التقويم المسيحى) ، ولم يكن المؤلف ، يقينا ، ليسمى هذا الحفل بمسرحية حزلية لو أن الهدف منه كان اغراق عذراء شابة فى النيل ، لكن الأمر الأكثر ترجيحا هو أن قدماء المصريين ، الذين كانوا يحولون الى رموز كل الأحداث التى تنتمى الى نظام الأشياء فى الطبيعة والتى يقدمون عنها مشاهد تمثيلية ، كانوا يؤدونها بتمثيلهم الدينى الصامت ، كانوا قد تخيلوا كذلك مرموزة الزواج بين الخليج والبركة وقدموها ممثلة فى شكل بانتوميم أى تمثيل دينى صامت ، لم يعد يؤدى ، مع مرور الأيام ، بالقدر نفسه من الاحترام الذى كان المصريون القدماء يولونه إياه بلا جدال ، ولذلك فقد انحدر الى هذا الضرب من التمثيل الهزلى وتم إيقافه ، ومع ذلك فلا يزال القوم يمثلون هذه المروس بكتلة من الطين ، تقام على بعد أقدام عديده من السد .

(٢٥) ذلك هو المعنى نفسه الذى ينسبه ، فى هذه الحالة الى كلمة جبر ، برغم تعارضها مع المدلول المعتاد .

(٢٦) قلنا بعض شيء عن ذلك فى دراستنا للوضع الراهن للفن الموسيقى فى مصر .

(٢٧) يرحل هذا الباشا من القسطنطينية عادة بعد العيد الصغير الذى يحل بعد الثلاثين من رمضان ، ويهبط الى الاسكندرية حيث يبقى حتى نحو نهاية شهر ذى الحجة : وعندما يصل الى القاهرة ، تذهب كل السلطات المدنية والعسكرية فى موكب كبير اليه ، تصحبها كل الآلات الموسيقية التى تستخدم فى الاحتفالات العامة التى قدمتنا حصرا عنها من قبل ، ولا يدوم هذا الاحتفال الى ما بعد الظهر .

(٢٨) هذا الرقص الذى يمثل إشباعه وزنا (مازورة) من ثلاثة أوقات ، ليس له بعض تشابه مع رقص السالين ، والذى يشير اليه هوراتيوس (هوراس) فى هذين البيتين :

« بالقدم يصفاء يهزون الأرض ثلاثا على عادة الأسلاف »

(هوراس ، الأغاني ، الأغنية الأولى - البيت ٢٧)

(٢٩) ومع ذلك فقد راقبنا واحدا من الأعياد بدا لنا فيه أن هذه الآلة

الموسيقية لا تستخدم في الاحتفال به . وهذا العيد الذى نجعل غرضه ومناسبته معا يسمى عيد النحر أى عيد الذبائح ، وهو يجرى كل عام فى الماشر من القمر الذى يظهر فى بداية شهر ذى الحجة ، ويحتفل فيه بصلوات أكبر من المعتاد تنم فى المساجد ، وبتجمعات أكثر عددا من المألوف للطرق الصوفية المختلفة ، حيث يأتى الفقرا المتضمون اليها للصلاة وأداء أذكابهم أمام الأضرحة التى أقيمت للشيوخ الذين يجلهم المسلمون باعتبارهم أولياء ، كذلك تتجمع هذه الطرق عند الأحياء من الشيوخ ، سواء كانوا من رجال الدين أم من رجال الشرع ليتلوا بعض سور (أو أرباع) من القرآن (الكريم) مع بعض الترانيل الدينية ، ويستخدم الفقرا فى هذه الأنواع من الانشادات كل ما لديهم من قوة ومدى فى الصوت ، وتكون نغماتهم ، أو بالأحرى ، صرخاتهم فى بعض الأحيان باللغة العنفة حتى لتظنهم حشدا من المعتوهين أو المخبولين أكثر مما تظنهم رجال دين ورعين . يمثلون زهدا وخشوعا .

المبحث الرابع

عن الآلات الصاخبة شبه الجرسية

يوجد في مصر ، كما يوجد في أوروبا ، نوع من الآلات الموسيقية ، تنتمي في جزء منها الى الجرسيات ، وفي جزء آخر الى تلك الآلات التي يقتصر دورها على مجرد احداث الصخب ، وحيث لا نستطيع ، دون أن نحدث خلطا أن نصنفها لا في هذه الطائفة ولا في تلك فقد عزمنا على انشاء طائفة خاصة بها وحدها ، وذلك بأن نشير اليها باسم الآلات الصاخبة شبه الجرسية وهذا النوع من الآلات ، هو ما نعرفه اليوم باسم دف الباسك(١) .

ونستطيع أن نحصى عند المصريين ، حيث تتنوع آلات الايقاع ويكثر عددها عما هو الحال ، ربما ، عن أى شعب آخر من شعوب العالم ، أربع آلات مختلفة من هذا النوع وحده ، ولكل واحدة منها اسمها الخاص ، بالإضافة الى الاسم النوعي الذي يطلق عليها . وهكذا ، فحين نشير الى هذه الآلات باسمها الشخصي فاننا نسميها دف أو دايورة ، أما الاسم الأول فهو كلمة صوتية* تحاكي الصوت الذي تحدثه الآلة عند الضرب عليها ، وثاني هذه الكلمة من الفعل دف بمعنى ضرب ، وهى كذلك قد جاءت من الأصل نفسه الذى جاءت منه الكلمة المبرية تف ، أو أنها بالاحرى كلمة واحدة جاء نطقها رقيقا في الأولى ، ولفظت على نحو أشد في الثانية(٢) ، أما اسم دايورة فيشير الى الاستدارة ، أى يشير الى الآلة عن طريق وصف شكلها .

* كلمة يحكى جرسها صوت الشيء الذى تصفه (المترجم)

وكبرى هذه الآلات الأربع هي البندير . وهي مكسوة بجلد عنزة ،
أما الوصلة ، أو الدائرة ، نسبة العريضة التي يلتصق عليها الجلد فيثقبها ،
في سطحها ، بين مسافة وأخرى ، أربعة ثقب تتسع بقدر يكفى لأن تعلق فيها
شريحتان صغيرتان دائريتان من الصفيح ، اثنتان في كل ثقب ، وفي داخل
الآلة توجد ثلاثة ، خمسة ، أو سبعة أوتار من ممى الحيوان مشدودة ، ونظيف
عند ترددها ، الى رنين هذه الآلة ، الرنات التي تحدثها ، ويصل قطر هذا
الصنف من الدفوف الى ٤٠٠ مم .

وهناك صنف آخر من الدفوف ، له على وجه التقريب ، الأبعاد السابقة
نفسها ، وهو يختلف عن الصنف السابق في انه يخلو من الأوتار المشدودة
بداخله ، وفي انه يحمل حلقات صغيرة بدلا من الصفائح الصغيرة المستديرة
التي تتعلق بالثقب التي تثبت بها الوصلات .

أما الصنف الثالث من هذه الدفوف فيحمل اسم طار . وهذه الآلة
الموسيقية أصغر حجما من سابقتها ، ويكسوها كذلك جلد عنزة ، وتدخل
منها بالمثل صفائح مستديرة من الحديد ، تتعلق في كل ثقب من ثقب
الوصلة في محيطها ، اثنتين اثنتين ، ولكنها لا تحمل قمل أوتارا مشدودة ،
بداخلها .

ويسمى الصنف الرابع من الدفوف باسم الرق ، وهو أصغر صنوف
الدفوف جميعا ، وليس له بالمثل أوتار مشدودة بداخله ، ووصلته كذلك
مزودة بشرائح مستديرة من صفيح الحديد مثل الدفوف الأخرى ، ولكنه
مكسو بجلد (سمكة) يياقي .

ولا يمكن للمرء أن يرتاب في أن هذا النوع من الدفوف يعود الى عصور
ضاربة في القدم ، وينسبه الشعراء تارة الى القووييا نطيد (٣) وتارة أخرى

✽ كهان الالهة كيبيل (المترجم) .

الى البأخيات^(٤) ، وهو بصفه عامة ستدير الشكل ، وبغطي سطحه الأعلى (أحد وجهيه) بجلد^(٥) ، أما وجهه الآخر ففارغ أى لا يكسوه الجلد فط^(٦) ، ومع ذلك فبدلا من الضرب عليه بالأيدى فقط ، على نحو ما كان يفعل الأقدمون^(٧) ، فان المصريين - اليوم - ينقرون عليه بأصابع اليد اليسرى التى تمسك به ، الى جانب الضرب عليه باليد اليمنى ، وحيث أن أصابع اليد اليسرى لا يمكنها أن تصل الى بعيد ، فهى لا تنفر الا بالقرب من حواف سطح الدف ، ولذا تكون النغمات المتولدة عن ذلك ، أكثر حدة بكثير عن تلك التى نحصل عليها بالضرب باليد اليمنى ، عند المركز ، مما يؤلف بين هذين النوعين من النغمات تناقضا لا يسبب نفورا من أى نوع عند سماعه ، كما أنه يجمل من إيقاع هذه الآلة أكثر تنوعا وأثري وقعا .

ولم يكن الأقدمون يعرفون ، فيما مضى وفيما هو مرجح كذلك ، هذا الفن ، (فن الضرب عليه) أو على الأقل فإن ما نقرؤه عند الشعراء يحملنا على الظن بذلك ، فلم يكونوا يحصرو من هذه الآلة الا على نغمة حادة ذات صخب^(٨) بجاء بعض الشيء^(٩) .

ويختلف هذا الصنف من الدفوف (الرق) كذلك عن ذلك الذى يستخدمه المصريون المحدثون فى أن رق الأقدمين كان مكسوا بجلد بلرة^(١٠) فى حين يكسى رق المحدثين بجلد عنزة أو سمكة بياض .

وفى الوقت نفسه فيبدو أن استخدام هذا النوع من الآلات الموسيقية قد ظل ، منذ العصور بالغة القدم وحتى اليوم شبه مقصور على النساء ، فقد كانت نسوة العبريين هن اللاتى يضربن عليها ، كما لا يرى المرء هذه الآلة عند الاغريق والرومان الا بين أيدى السيدات ، وإذا كان القوريانط يستخدمونها فذلك لأنهم قد تنازلوا عن جنسهم (ذكورتهم) عندما جردوا

أنفسهم من عضو الاخصاب ، أما فقرا (دراويش) مصر ، الذين نجد لحفلاتهم ورقصاتهم (اذكارهم) صلة قرى حبيمة بحفلات ورقصات القوريبانط ، فحيث أنهم قد تحللوا من كثير من القيود والقواعد التي وضعها النبي أو التي تضمنتها تشريعات أخرى جاء بها الدين الاسلامي ، والتي حرم بموجبها على المسلمين ممارسة الموسيقى ، فانهم يستخدمون الآلات الموسيقية في اذكارهم ، وان لم يكن هؤلاء المتصوفين يملكون خروجاً على النظام الديني أو المدني .

ومع ذلك فلن نقسم أمثلة على أن الآلاتية ، وهم الموسيقيون المحترفون في هذا البلد ، يستخدمون ، في بعض الأحيان ، هذا النوع من الدفوف ، فهم يضربون عليها بين وقت وآخر ، لكن هذا أمر نادر الحدوث لحد لا يمكن معه أن ننظر اليه باعتباره سلوكاً معتاداً . وما لا جدال فيه أن العلاقة القائمة بين أسلوب استخدام هذه الدفوف جميعاً ، في مصر اليوم ، وبين الأسلوب الذي كانت تستخدمه بها الشعوب القديمة هي علاقة واهية للغاية ، فقد تقبل العبريون هذه الآلة في كل احتفالاتهم الكبرى ، العامة ، الدينية والدنيوية فكانوا يستخدمونها سواء عندما ينقلون تابوت العهد من مكان لآخر (١١) أو عندما كانوا يتوجهون بالشكر الى الله على بعض الأحداث السعيدة التي تجرى لأمتهم (١٢) ، وبعد أن يحرزوا نصراً ما (١٣) أو أثناء رقصاتهم وأغانياتهم الدينية (١٤) وفي عيد مولد (القمر) الجديد (١٥) وعند استقبال شخص ما والسير امامه بشكل تشريفي (١٦) أو عند وداعه وهو ينصرف (١٧) وفي المادية (١٨) والألعاب (١٩) وفي مباحج ومسرات الشباب (٢٠) الخ ، ومع ذلك فانهم لم يكونوا يستخدمونها قط في أوقات الحداد أو الكوارث العامة (٢١) . وكانت هذه الآلة عند الاغريق والرومان تدخر للاحتفال بأسرار باخوس (٢٢) وديا (٢٣) وكيبيلي (٢٤) ، وتادرا ما استخدمت في المسرات الفردية أو المسرات المبتدلة ، كما لم يستخدمها العبريون في أوقات الحداد

والكرات* (٢٥) •

وعلى العكس من ذلك فإن المصريين المحدثين لم يتقبلوا هذا النوع من الآلات فى أى احتفالات عامة رسمية أو سياسية ولا فى أية مناسبة جاده نظى بشىء من أهمية ، فاستخدامها عندهم مقصور على المسرات والمباهج العائلية وسفلات الزفاف ، كما عدت وسيلة للترفيه عن النسوة فى أسار الحرير ، كما يدخل الدف عادة ضمن الآلات الموسيقية التى يمسك بها المهرجون والموسيقيون الجوالون الذين يسرون فى أثر الفوازى ويصاحبونهن فى رقصاتهن ، وكذلك يعد من بين الآلات التى تصاحب المنشدين الذين يقومون بتسليية السوق على مفارق الطرق وفي الميادين العامة ، وفيما عدا هذه الحالات فاننا لم نلاحظ أنها نستخدم قط اللهم فى رقصة جنازية على جسد فلاح ، تلك التى وصفناها فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر (٢٦) •

ولا يمكن أن يكون هناك من أصل لهذا التعارض ، بالغ الوضوح ، بين استخدام الأقمين لهذه الصنوف من الدفوف ، وذلك الاستخدام بالشكل الذى تقلص إليه عند المصريين المحدثين ، بالتأكيد ، الا ما أوصى به محمد المسلحين بأن يعتمدوا عن كل ما يتصل بممارسات وطقوس الديانات الأخرى •

الهوامش :

- (١) ظننا أنه ليست هناك فائدة نرجي من أن نأخذ على عاتقنا تقديم هذا النوع من الآلات ، التي قد لا يمثل شكلها ، وقد أصبح مألوفاً لنا ، شيئاً بالغ الأهمية في تفاصيل ، وبالتالي فإننا لم نرسمه ولم نحفره .
- (٢) يلفظ الأسبان هذا الاسم نفسه أدوفيه ويكتبونه في لغتهم Adufe ، ولعلمهم قد نقلوه عن العرب .
- (٣) « لقد اخترع الكوريبانتيس من أجل هذا القرص المستدير للطلبة والمصنوع من الجلد » .
- [يوربيديس ، الباشيات ، البيتان ١٢٤ ، ١٢٥]
- « كانت هذه ملكاً للكوريبتيس ، وتلك كانت من صنع الكوريبانتيس لقد اتغلن من الغוזات صناعات ومن الدروع طبولا » .
- [أوفيدئوس ، التقويم ٢ ، الكتاب الرابع ، البيتان ٢١٠ ، ٢١٣]
- (٤) « ان طبول الربة الأم ردا من اختراعى » .
- [يوربيديس ، الباشيات ، البيت ٥٨]
- (٥) « طبول طيبة الرقيقة سوف تفرح » .
- [بروبرتئوس ، الكتاب الثالث ، قصيدة ١٥ ، البيت ٣٣]
- (٦) « الطبول المعجوة » .
- [أوفيدئوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الثالث ، البيت ٥٣٧]
- « سيذهب أنصاف الرجال وتنفق الطبول المعجوة » .
- [أوفيدئوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ١٨٣]
- (٧) نلاحظ بين النقوش في الكثير من المعابد القديمة في مصر العليا ، وفوق الأعمدة الأخيرة من واجهة المبد الكبير في جزيرة فيله ، وفي الطيفانيون الصغير بدندرة ، وفوق افريز المبد الكبير في الموقع نفسه ، رسوماً لأشخاص يعزفون على هذا النوع من الدفوف ، وتظهر أيديهم اليمنى مبسوطة فوق وسط الآلة .
- وقد قدم سبون Spon في بحوثه المثيرة عن المصور القديمة ، ص ١٥٥ رسمين نقلهما عن ميداليات قديمة يمثل أولهما إحدى الباشيات أما الآخر فيرجح أن يكون لكاهنة تمسك بيدها دقوفاً شبيهة بتلك التي نتحدث عنها هنا ، وإن يكن من يسكون بهذه الآلات هنا يفعلون ذلك باتجاه أكثر ميلاً ، فيما يبدو ، مما يفعل الأشخاص الذين لاحظناهم على المسابيد القديمة في مصر ، مما أدى بنا أن نلمح عند سبون جزءاً من وصلات دف الباسك ، كما نجد أصابع اليد اليمنى واليسرى متباعدة في شخص سبون

مما يؤدي بنا لأن نفترض أنهم ربما كانوا يأتون ببعض الحركات ويضربون في الوقت نفسه على الدف ، على نحو ما يفعل اليوم من يمارسون الضرب على هذه الآلات . في حين أن أصابع العازفين ويدهم اليمنى ، في الرسوم الموجودة على جدران المعابد القديمة في مصر تكون مبسطة ومضمومة إلى بعضها البعض ومشدودة ، أما أصابع اليد اليسرى فلا تراها في الرسوم ، وإن يكن هذا الاختلاف عائدا ، فيما نظن ، إلى أسلوب فناني هذه المعابد القديمة الذين كانوا ، جميعا ، يصفون شيئا من التصلب إلى حركات رسومهم .

(٨) « وكان الصدى المتناغم يصدر عن قرع الطبول » .

[نونوس ، الديونيسييات ، الكتاب السابع والعشرون ، البيت ٢٢٩]

- « بصوت الطبول المكنى » .

[يوريبديدس ، الباخيات ، البيت ١٥٥ وما بعده]

- « كييسيل بالقرب من مراعى الربة الفريجية ، حيث يدوى قرع الصنح وصوت الطبول » .

[كاتولوس ، ك ٥٩ ، بيت ٢٠]

(٩) « وفجأة قرعوا الطبول التي لم تكن ظاهرة للعيان فصدر عنها

صوت أجش » .

[أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٩١]

(١٠) « خلوا الطلبة المصنوعة من جلد البقر » .

[يوريبديدس ، هيلينا ، البيت ١٣٦٣]

- « وتقرع ايديهن الرقيقة (الطبول) المصنوعة من جلد الثور » .

[أوفيدوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٤٤]

(١١) « وداود وكل بيت اسرائيل يلعبون أمام الرب بكل أنواع الآلات

من خشب السرو بالعيدان وبالرباب وبالدفوف وبالجنوك وبالصنوج » .

[سفر صموئيل الثاني ، الاصحاح السادس ، الآية ٥]

(١١) وداود وكل اسرائيل يلعبون أمام الله بكل عز وبأغاني وعيدان

ورباب ودفوف وصنوج وأبواق » .

[أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الثالث عشر ، الآية ٨]

(١٢) « فاخذت مريم النبية أخت هرون الدف بيدها وخرجت جميع

النساء وراءها بدفوف ورقص » .

[سفر الخروج ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٢٠]

(١٣) « وكان عند مجيئهم حين رجع داود من قبل الفلسطينيين آنالك .

خرجت من جميع مدن اسرائيل بالغناء والرقص للقاء شاول الملك بدفوف

وبفرح وبمثلثات » .

[صموئيل الأول ، الاصحاح ١٨ ، الآية ٦]

- (١٤) « ليسبحوا اسمه برقص بشف وعود ليرنوا له »
[المزمور المائة والتاسع والأربعون ، الآية ٣]
- « سبحوه بشف ورقص وسبحوه بأوتار ومرمار »
[المزمور المائة والخمسون ، الآية ٤]
- (١٥) « ارفعوا نفسه وهاتوا دفا عودا حلوا مع رباب ، انفخوا من رأس الشهر بالبوق عند الهلال ليوم عيدنا »
[المزمور الحادى والثمانون ، الآيتان ٢ ، ٣]
(فى الأصل الفرنسى ، المزمور النمانون ، الآيتان ٣ ، ٤ ، لكننا لم نجد النص العربى مطابقا لهذه الاحالة فكان هذا النص) (المترجم)
- (١٦) « ويستقبلونه بالتيجان والتشاعل ، ويفوده الجميع وسط الطبول والتزامير »
[سفر يوديت ، الاصحاح الثالث ، الآية ١٠]
« ولكن (ايفيت) قفل عاكدا الى (ماسفاه) وطنه ، وقابلته ابنته الوحيدة بالطبول والرقص »
[سفر القضاة ، الاصحاح الحادى عشر ، آية ١١]
« ورفعوا اعينهم ونظروا هاهو ذا الحشد ، وجمع متراس يتقدم بعضى اختباره ، وفيه اسدقاء واخوته فى طريقهم اليهم مصحوبين بالطبول والموسيقين واسلحة كثيرة »
[سفر المكابيين ، الاصحاح التاسع ، آية ٣٩]
- (١٧) « لماذا هبت خفية وخدعتنى ولم تخبرنى حتى أتيتك بالفرح والاغاني بالدف والعود »
[سفر التكوين ، الاصحاح الحادى والثلاثون ، الآية ٢٧]
- (١٨) « وصار العود والرباب والدف والناي والحمر ولائهم »
[سفر اشعيا ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢]
وكان من عادة قدماء المصريين كذلك استخدام الدفوف عند اقامة الولائم وهو امر يلومهم عليه كليمانس السكندرى ، التربية ، الكتاب الثانى ، الفصل الرابع . (كيف ينهى الترفه عن النفس فى الولائم ص ١٤٣ ج) اما بالنسبة لآلات الناي والقيثارة ، والغناء والرقص والتصفيق لدى المصريين ، فانهم تعودوا على تفضية اوقات فراغهم بحماس عن طريق مثل هذه الآلات ، وكانوا يخرجون عن الحد وعن القواعد المرعية حتى « انهم كانوا ينفقون الصنع والطبول ويقرعون الآلات فى صخب »
- (١٩) « سآبنيك بعد فتبتين يا عذراء اسرائيل ، تتزينين بعد بدفوفك وتخرجين فى رقص اللاعين »
[سفر ارميا ، الاصحاح الحادى والثلاثون ، الآية ٤]
- (٢٠) « يسرحون مثل الغنم وضمهم واطفالهم ترقص يحملون الدف

والعود ويطربون بصوت المزمار »
[التوراة ، سفر أيوب ، الاصحاح الحادى والعشرون ، اسطران
١١ ، ١٢]

• (٢١) « بطل فرح الدفوف انقطع ضجيج المبتهلين بطل فرح العود »
[التوراة ، سفر اشعيا ، الاصحاح الرابع والعشرون ، سطر ٨]

(٢٢) « والان احمل حيث افعال الخبولات توابع باكفوس ، اللانى
تلقى كل منهن طبولاً تحت سلفج جيل ايذا »

[اوفيدىوس ، البطلات ، الكتاب الرابع ، البيت ٤٧]
« اما اذا دعاهن احد الى اعياد باكفوس او اعياد بان او كوكلياس ، او
اعباد الخصوبة ، فمن الصعب التحدث معهن اذ تنوى الطبول هناك »
[اريستوفان ، ليسستراتى ، البيت الاول وما يليه]
« وعلى ذلك فان النساء فى ترفهن يقرعن الطبول مراراً لباكفوس »
[اريستوفان ، ليسستراتى ، بيت ٣٨٧ ، ٣٨٨]

(٢٣) « اى ربا المستنقة للتفديس ، يا ابنة الأسلاف الاول ، يا من
تقرعين الطبول ذات التيجان المصنوعة من جلد النور ، التى تدفع بصوتها
النشوة والجنون »

[اوفيدىوس ، البيت الاول وما يليه]

(٢٤) « اتيت الى معبدك المقدس ، ايها الموفرة ، مبتهجا بالدفوف
السماوية التى ترقص (على نفماتها) كل الكائنات ، ايها الربة الفرجية
يا زوجة ساتورنوس ، ايها المبجلة ، يا مقلدة الحياة ، يا محبة للنجوم ،
اتيتك سعيداً مبتهجا لاطهر لك ورعى وتقوى »

[اوفيدىوس ، البيت ١١ وما يليه]
« حيث تدعوك الدفوف والمزامير البيروكوتية المصنوعة من خشب
البقس »

[فرجيلوس ، الانبادة ، الكتاب التاسع ، البيت ٦١٩]

• (٢٥) « ولا الباخيات حاملات التورسميس ، ولا ضجيج الطبول »
[يوريبديس ، الكيكلويس ، البيت ٦٤ ، ٦٥]
« ولا ضجيج الصنج البرنزى ولا قرع الطبول »
[يوريبديس ، الكيكلويس ، بيت ٢٠٤]

(٢٦) ألفت عادة استخدام دف الباسك فى الطقوس الجنائزية عند
المصريين على يد على باشا بالقاهرة فى عام ١٦٢٦ فى شهر مايو ، ومنذ هذا
التاريخ لم يستخدمه أحد قط فى هذه المناسبات . أنظر أفكار ومقتبسات
من مخطوطات المكتبة الأمرية ، المجلد الاول ، ص ٢٠٣ .

Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale,
Tom. I, P. 203.

الفصل الثالث

حول أنواع الطبول* المختلفة المستخدمة في مصر ،
وحول أطوال كل واحدة منها ، وحول الفرض الذي
تستخدم فيه ، وطريقة هذا الاستخدام

يكاد ينتسب هذا النوع من الآلات الموسيقية إلى تلك الآلات التي
لا يصدر عنها سوى الصخب المحض ، دون أن يعنى ذلك أنه يتعذر علينا
تمييز نغماتها ، كذلك ، فإن المصريين لا يشيرون قط لكل واحدة من طبولهم
باسم خاص وإنما يطلقون عليها ، جميعا ، ذلك الاسم النوعي (طبل)
ثم يلحقون به صفة خاصة ، من شأنها أن تميزها عن غيرها من الطبول أو من
الآلات الصاخبة .

أما عندنا ، نحن الذين لا نملك سوى نوع واحد من الطبول ، فإننا
لا نستشعر مثل هذه الحيرة ، فاسم واحد يكفينا ويفي بالفرض ، ولن يكون
هذا الاسم سوى كلمة صوتية ، تميز بشكل مقبول نغمة هذه الآلة أو بالأحرى
أسلوب الدق عليها .

ويمكننا أن نحصى في مصر أصنافا سبعة من الطبول ، تختلف ستة

* يستخدم المؤلف هنا كلمة *Timbales* وتعنى الدف أو الطبل أو
الكوس ، ثم يستخدم كلمة *Tambour* التي درجنا على ترجمتها من قبل
بالدفوف بمعنى الطبول التي تقترب نغمتها من آلات الصخب المحض ، ولكي
لا نسبب حيرة للقارئ، فقد اكتفينا باستخدام كلمة واحدة هي الطبل في
المفرد والجمع في الجمع عند الإشارة إلى هذين النوعين من الآلات
الموسيقية ، متصرفين بالخذف والإضافة أحيانا بما يؤدي إلى وضوح المعنى
المقصود من قبل المؤلف - المترجم .

منها فيما بينها . بعضها عن البعض الآخر ، سواء في الشكل او المسادة التي صنعت منها ، اما الصنف السابع فيختلف عن السنة الآخر في طريقة الضرب عليه ، وهناك من بين هذه الصنوف السبعة من الطبول ، خمسة تستخدم في المناسبات والاحتفالات الرسمية . عندما نذهب كل سلطات المدينة مجتمعة نحو المكان الذي تدعوها اليه الدوافع التي أدت لتجمعها (اى لقيام هذا الاحتفال) (١) ، ويستتل ذلك عادة في الأعياد او مناسبات المباحح العامة ، وفي هذه الأحوال ، تأتي السلطات الدينية على ظهور بغالها (٢) اما السلطات المدنية او العسكرية فتمنطى صهوات جيادها ، وصحب هؤلاء ، اولئك ملك الآلات الموسيقية عالية الضجيج ، بالعه الصخب . كبيرة الجلبة والطنين . ولن تكون هذه الآلات سوى الزمر والأبواق والصنوج والطبول والدفوف .

أما الطبول التي تستخدم في المناسبات الرسمية الكبرى ، فهي : **الثقافية ، والنقران ، والطبل الشامي** ، أى الطبول السورية ، و**طبلة الجاويج**، أى الشاوش (٣) ، و**الطبل الجري** ، أى طبل الغرب . وهذه كلها تصنع من النحاس ، ويكسوها الجلد ، كما هو حال طبولنا ، وإن تكن هذه أكثر تجويفا بالنسبة لأحجامها ، عما هي عليه طبولنا .

ويشتمل **طبل الثقافية** على طبلتين كبيرتين من النحاس ، من حجمين مختلفين . وإن ظلا يحفظان بنفس النسب التي تحكم أطولهما كليهما ، فيما بينها ، ونحل هاتان الطبلتان على ظهر جمل أو بغله ، يستخدم في الوقت نفسه مطية لمن يضرب عليهما ، وتقع أكبر الطبلتين (٤) الى يمينه ، اما الطبلة الأقل حجما فتوجد عن شماله ، وقد يبلغ قطر كبراهما ٦٥٠ مم من ناحية الوجه A الذى يشكله الجلد الذى يكسو فتحة الاناء النحاسي ويصل عمقه من مركز هذا الجلد C حتى قمة الجزء المقلب B ، فيما بدا لنا الى نحو ٥٣٢ مم ، ولا بد أن قطر كبراهما يبلغ نحو ٤٣٣ مم ، من ناحية

سطح الجانب A ، أما عمقها امتداد من مركز هذا السطح C حتى قمة الجزء المحذب B فيصل الى ٣٢٨ مم ، ويدق على هاتين الطبلتين ، بالتبادل ، بواسطة عصوين X و Y أو بواسطة بيزرين* من الخشب ، وتسمى هاتان العصوان كما تسمى العصى التى تدق بها الطبول عامة باسم **القضابرة** ، وتفاوت الضربات التى تدق الطبلية الصغرى فى سرعتها فى الوقت الذى يضرب على الكبرى بضربات تتفاوت بطئا ، طبقا للايقاع الذى ينقده الطبال ، وهو الأسلوب الذى يتبع دوما بخصوص كل صنف الطبول المزدوجة .

أما **النقران** فيتكون من طبلتين من حجم وسيط احدهما اكبر من الأخرى حجما وان ظلا يحتفظان على الدوام بالنسب نفسها فيما بين أبعادهما ، كليهما ، ويرجح أن يكون الاسم نقران مكونا من **نقر** ويعنى الضجة أو الصوت أو يعنى فى اللغة التقنية المستخدمة فى الفاظ الموسيقى العربية الزمن الايقاعى الذى تحدده رنة الآلة التى تنقر عليها، ثم من الكلمة **ن** التى تعبر ، فى التركية والفارسية عن الحدث من الفصل ضرب ، وبالتالي فقد يكون معنى هذه الكلمة **نقر - ن** : **ما يصنع النقر** أى ما يحدد المازورة أو الوزن الايقاعى ، وتستخدم كلمة **ن** (أو **زان**) هنا ، فى المعنى نفسه الذى تستخدم فيه كلمة **ز** ، وهى التى تعنى فى الفارسية **عزف أو ضرب على آلة موسيقية** ، سواء كانت هذه الآلة آلة نفخ أو آلة ايقاع أو آلات وترية، فيقال فى الفارسية **نای زن** أى عزف على الناي ، ويقال **دف زن** أى نقر على دف الباسك (الدف ذى الجلاجل الذى سبق أن تحدثنا عنه) وكذلك **طبل زن** أى ضرب على صندوق الطبل ، كذلك يطلق فى الفارسية اسم **طبل زن** على من يقوم بالدق على الطبل ، وهكذا يكون هناك محل كبير للاعتقاد بأن كلمة **نقر - ن** قد

تشكلت على النحو الذى استخلصناه ، وإن يكون لها كذلك المدلول نفسه الذى أعطيناها إياه ، ويركب من يقوم بالضرب على النقرزان فوق حمار بحيث تكون على كل جانب من جانبيه إحدى الطبلتين ، وتأتى الكبرى الى يمينه ويمكن أن يبلغ طول قطرها من ناحية السطح A ٣٣٢ مم وأن يبلغ امتداد العمق أو التجويف بدءاً من نقطة المركز C من السطح A حتى قمة الجزء المحذب B ٣٢٥ مم ، وتأتى الطبلية الصغرى الى يساره ، ويكاد يبلغ قطر سطحها A ٢٧٠ مم ، أما عمقها أو طول امتداد تجويفها بدءاً من مركز هذا السطح C حتى قمة الجزء المحذب B فيصل الى ٢١٧ مم ، وأما طريقة الضرب على هذه الآلات فهي نفس طريقة الضرب على النقارية وليس هناك من فرق سوى أن الصووين هنا أصغر حجماً .

والطبل الشامي أو طبل السوريين ، عبارة عن طبلية يتساوى عمقها (أى امتداد تجويفها فيما بين مركزي سطحها) مع عرضها (أى طول قطر وجهها) ، ويبلغ طول قطر وجهها المسطح ٤٨٧ مم ، ولا يزيد عمقها ابتداءً من مركز هذا السطح C حتى قمة تحذب السطح B عن ١٠٨ مم ، ويمسك من يقوم بالضرب على الطبلية ، بهذه الآلة معلقة بشكل رأسى فوق بطنه عن طريق قيطان أو سير يدور حول رقبتة ، ويرتبط كل واحد من طرفيه الى حلقة ملحومة بحافة الآلة ، ويضرب على هذه الطبلية كذلك بواسطة صووين صغيرتين .

أما طبلية **الجاويج** فطبلية صغيرة ، يستخدمها الجاويج أو الجلاويش أو الشاويش عندما يشارك في موكب سلطات المدينة ، حين تحتاج هذه في المناسبات والاحتفالات الكبرى ، ويمتطي هذا الشاويش صهوة حصان ، ويمسك بيده اليسرى هذه الطبلية ، عن طريق قبضة توجد عند قمة B سطحها المحذب ، ويضرب عليها باليد اليمنى بصفا صغيرة ، ولا يزيد قطر وجه

طبلة الجاويج (المسطح) عن ٢١٧ مم ، ويصل امتداد عمقها بدءا من المركز C حتى قمة B الوجه المقلب الى ١٦٢ مم .

وأما الطبل المجرى أو دف الغرب ، فطبلة صغيرة لا يزيد قطرها عن ١٦٢ مم ويمتد عنقها نحو ١٣٥ مم ، ولهذه الآلة كذلك عنق أو قبضة لاسماك بها ، ولا يتم الضرب عليها بواسطة عصا شأن الطبول السابقة ، وإنما بواسطة طرف سير ، أى قطعة صغيرة من الجلد .

ومن جهة أخرى فهناك - كذلك - طبلتان أخريان لم تقبلا قط ضمن آلات الموسيقى المستخدمة في المناسبات المدنية أو العسكرية وهما : **طبلة السحر وطبلة الشيخ** ، ويطلق على الأولى (٧) اسم الباز ، وهى طبلة صغيرة لا تختلف كثيرا عن سابقتها ، إلا فى أن الضرب عليها يتم بواسطة عصا صغيرة من الخشب ، وفى أن جسمها لا يصنع دوما من النحاس (٨) ، ويسمى كثير من الطرق الصوفية (طوائف الفقرا) الى تنظيم حركات رقصاتهم أو أذكارتهم على صوت هذه الآلة موزونا وموقعا ، على نحو ما تفعل - على سبيل المثال - طرق **القلوية** (٩) ، و**الششناوية** (١٠) ، و**المسوانية** (١١) ، و**البرهامية** (١٢) ، و**السعدية** (١٣) ، و**الحلوتية** (١٤) ... الخ .

أما **طبلة الشيخ** فهى طبلة صغيرة يقل قطرها عن نظيره فى طبلة الباز : وتصنع فى غالبية الأحيان من الخشب وليس من النحاس وهى الطبلة التى يستخدمها بعض الشعاذين فى مصر ، ولا سيما فى القسامة ، فمن الضرورى للغاية لبؤساء هذا البلد أن يلجئوا الى وسائل تملن عنهم عندما يملون بالشوارع كأن يفنوا ، أو يمزفوا على الناي ، أو يضربوا على طبول صغيرة ، فقد لا يستطيع هؤلاء (إذا ما لزموا الصمت) أن يحتلوا بروية الغير لهم ، فيجذبوا ، بالتالى ، اهتمام وعطف الجيرين الذين لديهم نية تقديم

العون لهم ، ما دامت كل البيوت توصل أبوابها عادة وكل النساء قابعات ،
بعيدا في أغوار الحرير(١٥) .

الهوامش :

(١) أنظر حواشي المبحث السابق .

(٢) وكانت هذه قديما في أوروبا ، كما هو حالها اليوم في مصر .
الدابة التي يقتصر ركوبها على رجال الشريعة والدين ، وقد توقفت هذه العادة
عندنا منذ وقت طويل ، وأصبح ركوبها مقصورا على البابا وحده .

(٣) سمعناها تلفظ في القاهرة شاويش ، وقد لفظها السيد (شفنجي)
وهو قس قبطي من مواليد القاهرة شاويش كذلك وكتبها لنا بالعربية
شاويش ، وأن تكن هنا نتبع الشكل الإملائي الذي تبناه دوم روثايل وهو
قس يوناني من مواليد القاهرة . والمترجم من وإلى العربية ، فهو الذي كتب
لنا الشكل الإملائي الذي نقدمه هنا ، (Chaouych) ونظن نحن أن هذا القس
الرومي العالم على صواب لا يبين لنا حين يكتبها على هذا النحو ، وفي الوقت
نفسه ، ونحن نكرر ، فائنا لم نسمع هذه الكلمة تلفظ قط في القاهرة ،
على نحو مختلف عن : شاويش .

(٤) لم نحضر سوى هذه الآلة وكذلك آلتين أخريين من حجم مختلف ،
لأن الآلات الأخرى تنتمي إلى هذين الصنفين ، طالما ظلت النسب بين أطوال
هذه الآلات ، لا تختلف عنها في هذين الصنفين .

(٥) ويسمونها في التركية جوماق (أو شوماق) .

(٦) أنظر اللوحة CC ، الشكلين ٢٩ ، ٣٠ .

(٧) بينا في دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ،
من يكون المسحر ، وكذلك القرص الذي يستخدم فيه آلة الموسيقى ،
وأسلوبه في ذلك .

(٨) إذ تصنع هذه في بعض الأحيان من الفخار أو من الخشب .

(٩) تسمى هذه الطريقة بأهم مؤسسيها جلال الدين الملاوي ، من ملاو
في بلاد المغاربة ، أي بلاد البربر ، وللملاوية بيازقهم الخضراء ، ويتخذون
شال عمامتهم من اللون نفسه .

(١٠) المقر الرئيسي لهذه الطريقة هو مدينة طنطا ، وهي إحدى مدن
الوجه البحري أو منطقة البحر [كذا !] ومؤسس هذه الطريقة هو السيد
(أحمد) البدوي ، ويتميز هؤلاء بتيق مصنوع من الحرير الأحمر ، وهو

أمر يخالف المبادئ الدينية عند المسلمين التي تحرم (على الرجال) استخدام الحرير والفضة والذهب والألماس وكل ما ينتسب لأموال الفخفة والرفاهية ، وإن يكن المحمديون شأن الفرق في كثير من الديانات الأخرى ، لا يلتزمون حرفيا بالمبادئ التي تبدو لهم بالغة الصرامة ، وهكذا يسير الشناوية عارى الرأس ، أما إذا غطوها فانهم يحرسون على أن يكون شال عمامتهم دوما من لون يروق طريقتهم نفسه ، أى من اللون الأحمر .

(١١) العلوانية هم أولئك الذين يحملون في مناسبات معينة ، مثل سفر المحمل ، أحجارا ضخاما تتدلى من رقابهم يدقون بها صدورهم ، أو يسبرون مسلحين بمدى مدببة أو بالخنجر ، يضربون بها على رؤوسهم ووجوههم وعبونهم وصدورهم التي يكشفون عنها ، بل يتركونها في صدورهم مدلاة لبعض الوقت ، في أغلبية الأحيان ، مطلقين صرخات تبعث على الرعب ثم يسحبونها بعد ذلك .

(١٢) مؤسس هذه الطريقة هو سيدى إبراهيم الدسوقي ، وتتخذ هذه الطريقة يرقها ومامتها من اللون الأخضر .

(١٣) السعدية هم أولئك الذين يأكلون التباعين نيئة ، وتنتمد هذه الطريقة اسمها وأصلها من سعد الدين الشيباوى من بلاد العراق ، أما بيارقهم وشيلان عمامتهم فمخضراء اللون .

(١٤) تأسست هذه الطريقة على يد أبى اليزيد البرهامى ، وتكون بيارقهم وكذا شيلان عمامتهم من اللون الأبيض .

(١٥) لا يكون مفتوحا أثناء النهار فى مصر ، سوى المحال فى الأسواق . أو محال التجار بصفة عامة . ومن أية طائفة ، وكذلك المقاهى ، وهذه الأماكن وهى ليست محال للسكنى ، لا تمتلئ الا أثناء النهار .

الفصل الرابع

آلات الصخب والضجيج

فيما يبدو ، فإن الجلبة والصخب والضجيج والضوضاء والتنافر الصوتي وكل تلك « النفثات » التي لا تحتلها الأذن إلا بصعوبة بالغة ، لا تصنع قط بقصد أن تمتزج بحركات منتظمة وموقمة ، يؤديها عدد كبير من الأشخاص تجمعهم البهجة حيث تتجلى صورة طيبة للوثام وحسن التفاهم والمواطف الخنون ، وكل ما يؤلف سعادة المجتمع وانتظامه ، ولهذا فإن الآلات التي لا تصنع سوى الصخب المحض ، والماطلة عن أى طرب ، قد نحيت بصفة عامة عن مصاحبة الرقص ، عند الغالبية الساحقة من الشعوب ، لا سيما تلك الشعوب المتحضرة ، وبين الأفراد بالفى التهذيب والذين يتطلب مزاجهم للهدف أكبر قدر من الرقة عند اختيارهم لمباحهم ومسراتهم ، ولذلك فإن الطبول باعتبارها أكثر الآلات « الموسيقية » استعدادا لنشر الكدر والاضطراب فى أحاسيس « سامعيها » ، وفى توليد مشاعر القلق والفجر أو فى استنفار الغضب أو إثارة مشاعر الانتقام والحق أو نشر الرعب والفرع طبقا لما ان كانوا يضربون عليها ضربات أكثر وهنا وتراجيا أو أشد قوة أو أعظم عنفا ، وتبعا لما ان كان إيقاعها أكثر أو أقل تساويا ، أكثر أو أقل سرعة أو بطئا ، فقد استخدمت هذه الطبول على الدوام بنجاح أكبر فى الجيوش ، ووسط المسكرات ، وفى أوقات التلاحم ، عما يحدث عادة فى الأحوال الأخرى .

ومع ذلك فنحن نشك فى أن يكون لهذه الطبول المستعملة فى المجال العسكرى من قوة التأثير ما يعادل ما لتلك الصيحات الخرزعة التي كان

يطلقها فى وقت مما ، عند الشموب القديمة ألوف الجنود ، وقد حفزت رغبتهم للقتال رؤيتهم العدو ، وفى لحظة اندفاعهم الجموح ، حاملين عليه ، تحرقهم رغبة مناججة فى التلاحم والقتال ، وهكذا فإن الاسبرطيين الذين كان الأمر بالنسبة لهم يقتضى ، عكس ذلك ، تقديم جرعة من الاعتدال تنخف من بسالتهم لا أن تستحثها لم يكونوا ليلجأوا الى احداث صجوب لالهاب شجاعة مقاتليهم ، وانما كانوا يستخدمون الناي ، باعتباره أكثر الآلات الموسيقية تطريبا وباعتبار أن نغماته الرقيقة ، بفعل حنوها ، وبأثر من صنوف الغناء الوقور التى تصاحبها ، وبفعل ما ته من ايقاع هامس ، ينتظم نغماته العذبة كان أكثر الآلات الموسيقية قدرة على تهدئة مشاعر الاحترام التى تغل وتدمس وتضطرم فى عروقهم وتستحث كل جندي من مقاتليهم دون أن تستنفر غضبه أو تهيج مشاعره ، ولا يقدم لنا التاريخ الحديث أى مثال عن استخدام طبول يمثل هذا الحجم الكبير الذى لطبولنا العسكرية ، ولسبب أقوى عن استخدام طبول هائلة الجرم للدرجة التى تبليها طبولنا الضخام . وتحمل الطبول طابعا جميعا لا يمكن أن يحوها أن يضبط ايقاعها بأكثر قدر من المهارة ، وهذا النوع من الآلات التى جعلها الاقدمون وتستخدمها اليوم جيوش الغالبية العظمى من شعوب العالمين القديم والحديث ، لم يظهر ، فيما يبدو لنا ، فى مناطقنا قبل أولى الغزوات التى قام بها تثار التركستان سواء فى آسيا أو فى أفريقيا أو أوروبا ، بل اننا نوشك أن نكون على يقين بأنها قد نقلت عن طريق أبناء هذا الشعب الى البلدان التى غزوها ، وأن استخدامها لم يبدأ فى الانتشار الا منذ هذا الوقت ، وانه قد ظل ينتقل من بلد الى بلد مجاور حتى وصل الى بقية البلدان الأخرى ، وفى النهاية فاننا على اقتناع تام بأن هذه الطبول تشترك فى أصل واحد من الأصناف المختلفة من الـ 𐰇𐰪𐰽 𐰇𐰪𐰽 أى الطبول

المستخدمة حاليا في الصين ، والتي تشبه كثيرا تلك الطبول الضخام ،
التي يطلقون عليها في مصر ، كما نطلق عليها نحن في أوروبا اسم **الطبل
التركي** ، وبمقدورنا أن ندلل على ذلك لولا أننا نخشى أن نسهب في الأمر
لأكثر مما ينبغي .

ويطلق على أكبر الطبول حجما من بين الطبول التي يستخدمها
المصريون المحدثون اسم **الطبل التركي** ، ويشبه صندوق هذا الطبل صناديق
اضخم طبولنا الحربية والتي نطلق عليها بدورنا الاسم نفسه ، أي الطبل
التركي ، ومن جهة أخرى فإن الضرب عليه يتم ، في جانب ، بواسطة عصا
تنتهي رأسها بمصد يكسوه الجلد ، ويضرب عليه في الجانب الآخر بواسطة
حزمة سيور من جلد ثور يسمونها **دويكة** .

ويحمل هذا الطبل الكبير ، وكذلك من يقوم بالضرب عليه ، فوق
ظهر حمار .

أما النوع الآخر من طبول (الضجيج) فيسمى **الطبل البلدي** أي
طبل البلاد (أو الطبل الوطني) ، وخجم هذا الطبل أكبر من الحجم المعتاد
لطبولنا العسكرية وإن يكن أصغر حجما من الطبل التركي وفي الوقت
نفسه ، فهو يعلق كما هو حال الطبول الحربية عندنا ، أمام من يقوم بالضرب
عليه ، أي أن اسطوانته تتخذ وضعاً أفقياً ، وتضرب بالطريقة نفسها ،
ويشارك هذا الصنف من الطبول في غروب الموسيقى المدنية والعسكرية .

وهناك صنف آخر من الطبول يسمونها **فرايكة** (أو دربكة) وقد
رسمت هذه وحفرت في هذا المؤلف بسبب غرابتها الفريدة اللوحة CC
الشكل ٣١ . ويوجد في صنفها درابكات بنيتها من الخشب وأخرى بنيتها
من الفخار ، وتتنسب الآلة التي عملنا على حفرها ورسمها الى النوع

الأخير ، وماذ أنزلناها على تلك التي صنعت من الخشب ، فقد بدت لنسا ذات
نعم أشد وضوحا وأكثر نقلا .

وتشبه هذه الآلة قمعا طويلا وواسعا ، وسنطلق على الجزء الواسع
والآخذ في الاتساع من هذا القمع باسم الاناء V ، أما الجزء الاسطواني
(المستطيل) فنسميه بالذيل Q ، ويصنع هذان الجزآن من قطعة
واحدة ، ويتخذ الاناء V من الخارج شكل مخروط مجدوع ومقلوب . نميل
حواف قاعدته X نحو الاستدارة ، ويصل طول هذا المخروط الى ١٠٨ مم ،
ويبلغ امتداد أطول أقطاره ، بسبب استدارة زواياه ٢١٧ مم ، فى حين
يصل طول قطر هذا الجزء نفسه ، فوق قاعدة الآلة مباشرة الى ١٤ مم فقط ،
ويصنع مشبة التناغم لهذه الآلة T من جلد بياض مشدود ، ويلصق فوق
حواف الاناء V ، ويبلغ قطر سطحه ١٩٢ مم ، أما الذيل Q فاسطوانة جوفاء
يصل طولها الى ١٩٤ مم ، ويبلغ قطر أنبوب هذه الاسطوانة ١٤ مم ، وفى
النهاية فان الطول الاجمالى لهذه الطبلية يصل الى نحو ٣٠٢ مم .

وفلما نرى العريكة الا بين أيدي المهرجين والمشموذين والمنملين الهزلين
الجانلين ، وأولئك الذين يصاحبون الرقصات العموميات المسميات
بالقوازي ، وفى بعض الأحيان تتخذ منها بعض الاماء وسيلة للترفيه يتسللن
بالضرب عليها .

وحين يراد استخدام هذه الآلة ، يمسك بها تحت الساعد الأيسر ،
بحيث يحمل مرفق هذا الساعد فوق الذيل Q ، وتشد عليها اليد اليمنى
عند أعلى الاناء T ، وتستطيع أصابع (هذه اليد) أن تنقر فوق حواف
المشدة C ، ويضرب عليها بالتوالى ، باليد اليمنى فوق مركز المشدة C
وبأصابع اليد اليسرى بالقرب من الحواف .

وقد سبق لنا أن تحدثنا عن الايقاعات المتباينة التي يحددها على
الدربة من يقوم بالنقر عليها • وسجلنا ذلك في شكل نوتات موسيقية ،
ضمنها دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ، الباب الأول -
الفصل الثاني - المبحث الخامس ، ولهذا فافتنا نحيل اليها حتى لا نكرر
ما سبق أن بيناه •

الباب الرابع

حمول الله المومنين الى قسطنطينة السلام الله عليه

التي يتجمع عدد كبير من أبنائها في مصر

فصل جید

حول القرآن الكريم بيقينه التي تستحقها

الشعوب المختلفة في افريقيا

المبحث الأول

حول آلات البرابرة والنوبيين

حتى نظل منسقين مع النظام الذى ابعناه فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، فاننا ادخرننا لهذا الموضوع ما لدينا لنقله عن الآلات الموسيقية لدى النوبيين والأقوام الذين يجاورون الجندل الأول للنيل ، وحيث أننا لم نر من كل هذه الآلات الموسيقية سوى تلك القينارة التى تناولناها من قبل تحت اسم **كيسمار** ، فإن ما سوف نورده عن بقية الآلات الموسيقية المستخدمة هناك قد حصلنا عليه (شفاهاً) من أبناء هذه البلاد ، والذين تعرفنا اليهم فى القاهرة أو فى صعيد مصر ، وسيتصر ما نذكره عنها على تحديد اسم ونوع كل واحدة منها •

هناك اختلاف طفيف بين اسم الآلات الموسيقية من النوع نفسه ، فى تلك البلدان التى تمتد من جندل (شلال) النيل الأول حتى مدينة **دقلة المعجوز** أى دقلة القديمة(١) ، وفى هذه البلاد يستخدم الناس صنفاً من الآلات الوترية ، شبيهاً بالرباب ، ويطلقون عليه اسم **سيجري** ، كما يستخدمون مزماراً يسمونه **سيجه** ، وناباً يحمل اسم **جانجة** ، وبوقاً يشيرون اليه باسم **جانجا - تاوه** ، كما يطلقون اسم **سكاوتى** على الآلة الموسيقية التى نسميها نحن **دف البانك** (أى الدف ذا الجلاجل) ، أما الطبلبة الكبيرة التى يسمونها فى العربية **التقاوية** فيعرفها البرابرة ، وكل سكان بلدان ابريم باسم **نوجارية** ، وبعيداً عن ذلك ، فى بلاد النوبة يسمى الناس هذه الآلة باسم **نوجاره** ، **دورجه** أو **نحاس قتاها** • كذلك يوجد فى

بلاد دنقلة نوع آخر من الطبول ، خشنة او بدائية الشكل ، هي عبارة عن اناء كبير ، واسع واجوف ، مصنوع من الفخار ، يشبه جفنة هائلة الحجم ، ويكسوه جلد عنزة ، ويطلقون عليها هناك اسم طبق . أما الصندوق الضخم ، او الطبل التركي فيسمى فى دنقلة **سلطانة دورجى** ويعنى هذا الاسم نفس ما تعنيه عبارة الطبل أو الدف التركي . ذلك ان كلمة دورجى تقابل هنا (أو هي تحريف) لكلمة تركى ، أما كلمة سلطانه ، التى يعنى السلطان ، فى هذه البلاد ، فتستخدم هنا ، كما هو الحال فى مصر استخدامات عدة ، منها استخدامها كصفة للإشارة الى ما هو موجود من عظمة وجمال وأفضلية للشيء فى نوعه (أى بين الأشياء الأخرى التى يضمها نوعه) ، وأما الطبل أو الصندوق العادى فيطلقون عليه اسم **كنا توكه** ، وهذا هو كل ما أمكننا أن نعرفه حول الآلات الموسيقية فى هذه البلاد .

الهوامش :

(١) يشير سكان هذا البلد الى مدينتهم على هذا النحو . وقد عرفنا منهم ، كذلك ، أن ملك هذه المنطقة كان يقيم فى هذه المدينة ، أما الملك الذى كان هناك قبل أن تقطن القاهرة بأحدى عشرة سنة فكان اسمه ساميله مزلتكى .

المبحث الثاني

حول آلات الطرب ، وآلات الصغب ، والجربيات التي يستخدمها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم

سعيًا منا وراء الحصول على قدر كافٍ من المعلومات أو الأفكار ، حول الآلات الموسيقية التي يستخدمها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم ، على غرار تلك التي حصلنا عليها حول الفن الموسيقي عند هؤلاء الأقوام أنفسهم ، فإنا لم ندرج فرصة قد سنحت لنا خلال الفترة التي وثقنا صلتنا فيها بالطبربرك والقسس الأحباش ، تفلت دون أن نتهملها ، كما أن ما عرفناه عن طريقهم قد بدا لنا أحق وأجدر بالتقفة حتى أننا وجدناه ، في كثير من النقاط ، يطابق ما أورده لايورد حول موسيقى الأحباش ، في مؤلفه عن الموسيقى ، المجلد الأول ، صفحتي ٢٦٤ ، ٢٦٥ حيث يقول هذا المؤلف :

« لا يعرف الأحباش سوى ست آلات موسيقية هي : الناي ، والبرق أو النفر ، وصنغان من الطبول ، والحلجل ، والقيارة » .

صحيح أننا نستطيع أن نصنف على هذا النحو كل آلاتهم الموسيقية ، ومع ذلك فإن هناك من بين هذه الآلات ، في كل نوع بل ضمن كل صنف

✽ الترجمة بتصرف يقتضيه النقل إلى العربية ، والصنف الأول هو ما يسمونه بالفرنسية *Timbale* أما الثاني فطبلية طويلة العنق يدق عليها بعضًا واحدة - المترجم .

من النوع نفسه ، ما يستحق أن يتميز عن غيره من الآلات ، وفي واقع الأمر ، فإنها تعرف ، هذه وتلك ، تحت أسماء خاصة أو أسماء فردية ، لن يكون مضية للوقت أن نوردتها .

نستطيع أن نحصى من بين الآلات الوترية ثلاثاً أساسيات هي : **المسانفو** ، و **البجنا** ، و **الانزيرا** ، وأن نحصى من بين آلات النفخ خمس آلات هي : **الاميلتا** ، و **الزاجوف** ، و **الملكت** ، و **الفنتا** ، و **القند** . أما آلات الإيعاق فيبلغ عددها الثماني . أربع من بينها نعد من آلات الصخب المحض وهي : **النجارت** ، و **الكبرو** ، و **القندا** ، و **الانامو** ، وأربع أخريات من نوع الجرسيات يسمونها **دزينا تسل** ، و **الدكا** ، و **القاكل** (١) ، و **الدولة** ، مما يفرض بحد الآلات الموسيقية ، كما نرى ، إلى ست عشرة آلة متنوعة .

أما **المسانفو** فآلة وترية تمزف بالقوس ، وهناك آلات مسانفو شبيهة برباب المصريين ، وآلات أخرى صنعت في شكل كمنجة ، وهناك من بينها كذلك ما له أشكال متباينة لم يوضحوها لنا بشكل كاف ، ومع ذلك فكل آلات **المسانفو** ، مهما يكن شكلها ، فهي لا تحمل سوى وتر واحد . ويبدو أن الاسم **مسافنو** ، في الأثيوبية ، هو الاسم النوعي للآلات الوترية (٢) ، سواء تلك التي تمزف بالقوس أو تلك التي تنقر بالريشة أو بالأصابع ، ولهذا السبب ، بلا ريب ، فإن هناك من يقابلون كلمة **مسافنو** الأثيوبية بكلمة **أورجانون** Organon في الفولجات* ، تلك التي تشير إلى كل نوع من الآلات الموسيقية .

ونحسب نحن أن اسم هذه الآلة الموسيقية هو ذلك الاسم الذي يورده لابورد محرفاً على هذا النحو : **هسنگو** ، وإن يكن الوصف الذي يقدمه عن

* الـ Vulgate هي الترجمة اللاتينية لكتاب المقدس - المترجم .

الآلة التي تحمل عنده هذا الاسم يختلف كل الاختلاف عن الوصف الذي قدمه لنا القسس الأحباش عن آلة المسانقو المستخدمة عندهم ، فيقول لابورد : « تسمى القيثارة فى الأمهرية **بيج** وفى الأثيوبية **هسنگو** ، وقد جاءت الكلمة الأخيرة من **سنگو** ومعنى : **نقر الأوتار بواسطة الأصابع** » . وقد أكد لنا القسس الأحباش أن آلة المسانقو لها عنق وأنها تمزف بواسطة القوس وأنه يوجد منها ما هو شبيه بالكمنجة وبنوع من الرباب ، وهكذا فإن القيثارة تختلف بشكل أساسى عن هذه الآلات فى أنها غير مزودة بعنق وليست بها ملابس لتحديد تألفها ، وفى أنها تنقر بالأصابع أو توضع بالريشة ، بدلا من أن يعزف عليها بالقوس . ومن جهة أخرى ، فلو أن كلمة **بيج** كانت اسما لآلة موسيقية فى اللهجة الأمهرية (٧) ، لكان مما يبعث على الدهشة البالغة أن ينسى القسس الأحباش الذين رجعنا اليهم ، والذين يتحدثون هذه اللهجة ويكتبونها ، أن يشاروا الى هذا الاسم من قريب أو من بعيد ، وهم الذين أبدوا حماسة بالغة لأن يقدموا لنا . حول الموسيقى الأثيوبية والآلات الموسيقية فى بلادهم ، معلومات ضافية ومفصلة للغاية على نحو ما طلبنا اليهم أن يفعلوا (٨) ، أما عن كلمة **هسنگو** فإنا ننظر إليها باعتبارها تحريفا لكلمة مسانقو (٩) تلك التي جاءت ، ليس من كلمه سنكو ، وهي كلمة ليست بالأثيوبية ولا بالأمهرية ، وإنما من كلمه سنقوا ، التي تعنى حسب التوراة الأثيوبية ، وطبقا لما يذكره كاستيل ، أو بالأحرى طبقا لما يورده لودولف : عزف (هو) على الكيثارة ، وإن يكن للكلمة نفسها ، تبعاً لما يذكره القسس الأحباش معنى أوسع بكثير ، إذ تعنى لديهم : عزف (هو) على آلة وترية ما ولا سيما الكمان الأوسط .

أما **البجنا** فقيثارة (٦) ذات أوتار عشرة متزاوجة (أى كل زوجين معا) يرث الواحد منهما (من كل زوج) ثمانية الوتر الآخر ، وبالتالي فإن هذه الآلة تعد نوعا من المجاديس ، لا تردد سوى خمس نغمات متباعدة بمعنى

الكلمة ، مثل الكيصار ، وهى تنفر-شنان الآلة الأخيرة-بواسطة الريشة . وعلى هذا يكون لايورد قد أخطأ حين يقرر أن الريشة (البليكتروم) لم تستخدم قط فى الحيشة ، فمن طريق الوصف الذى قدمه لنا القسس الأحباش عن البجنا ، ومن الرسم الذى خطوه لنا بریشتهم تأكدنا أن هذه القيثارة وثيقة الصلة بالقيثارة التى توجد فى قاعة الكاردينال البانى Alband. والتى وردت بالدراسة التى قدمها لايورد عن الموسيقى . المجلد الأول ، ص ٤٢٣ برقم (٧) ، وفى واقع الأمر فأننا حين اطلعنا القسس الأحباش عليها فانهم قد عبروا على الفور عن وجود هذا التشابه الذى حدسناه .

ويدل من أن توجد فى هذه الآلة طاس من الخشب ، كما فى كيصار البرابرة ، يوجد صندوق مربع من الخشب يبلغ طوله نحو ٢٧١ مم ، أما عرضه فيصل الى ٣٢٥ مم ، وأما سمكه أو عمقه بدءا من المشددة حتى أسفل الآلة فقد يصل الى ٩٥ مم . وتوجد وسط المشددة شمسة كبيرة نجد أسفلها الرافعة التى تربط اليها الأوتار العشرة . وعلى الوصلات ، فى أعلى الصندوق ، وعلى مسافة ٣٠ مم من الوصلات الجانبية ، ترتفع بشكل رأسى فوق الجسم الرنان عصوان أو رافعتان من الخشب ، واحدة من كل جانب ، لا يقل طول كل واحدة منهما عن ٣٧٩ مم على الأقل ، وتفضيان ، هذه وتلك ، من ناحية الطرف العلوى الى عارضة خشبية ، مماثلة لعارضة الكيصار ، وبالإضافة الى الحلقات المصنوعة من القماش ، والتى تزود بها هذه العارضة ، وهو ما نجده أيضا فى عارضة الكيصار ، توجد كذلك فى البجنا « ملاوى » صغيرة (المفرد ملوى) على شكل صليب ، تستخدم فى تسهيل دوران حلقات القماش ، وتعلق ريشة المزف الى واحدة من الرافعتين ، وهى تسمى فى الأنثيوبية دهنيؤا ، وليست هذه سوى قطعة من

الجلد ، قد خرطت على هيئة رأس رمع .

ويعرف الأثيوبيون كذلك قيثارة ذات أوتار ثلاثة يسمونها **افزيرا** (٧) ، وقد صنعت هذه القيثارة ، التي رسموها لنا بريشتهم ، بقدر من العناية يقل عما بذل في صنع القيثارة السابقة ، وصندوق جسمها الرنان مربع الشكل وأن يكن أقل ارتفاعا من صندوق البجنا ، ولا تتخذ العارضة التي تحمل فوق الرافعتين اتجاها أفقيا على الموام ، كما هو شأن القيثارات الأخرى التي تناولناها بالحديث ، وهي أكثر ارتفاعا عند الوسط عنها عند الجوانب ، بل ان قممتها ، فيما يبدو ، تنتهى بزاوية منفرجة للنهاية ، والى هذا الجزء المرتفع من العارضة تربط الأوتار .

أما الناي الأثيوبي المسمى **امبلتا** فصنف من النايات ذات المنقار ، تثقبه من الأمام ثقب سبعة ، أربعة منها على مسافة قصيرة من الفم ، وثلاثة أخر على مسافة ما تحت الأربعة السابقة ، كذلك توجد نايات من النوع نفسه بها خمسة وثلاثة ثقوب ، وهناك بالمثل صنف ثالث ليست به سوى ثلاثة ثقوب وثقبين ، موزعة ، فى الصنفين ، بالطريقة نفسها التى رأيناها فى **الامبلتا** (٨) .

وتعد آلة **الزجوف** نوعا آخر من النايات ، وثيق الصلة بناي المصريين . وهناك من هذه الآلة ما هو مزود بستة ثقوب وهناك أخرى لا تحمل سوى ثلاثة ، وصنف ثالث ليس له سوى ثقبين . ويخبرنا لابورد أن « الناي فى الأثيوبية يسمى **كوتز** وفى الأمهرية **اجدا** ، وشكله وسمكه هما شكل وسمك الناي الإنسانى ، وان يكن المزف عليه يتم على نحو ما يحدث مع الناي ذى المنقار ، الذى يشبه فمه فم الكلابيين ، ونغمته أنفية مثل نغمة المزمار ، خفيفة لا تملو لدرجة كبيرة ، ولملهم لم يكونوا ليقدروه فى بلد له لو أن

شما ته كانت أكثر رقة .

ولسنا نستطيع أن نجادل في صحة هـله الرواية ولا أن نفرها .
ما دما لم نر ولم نسمع أيا من الآلات الموسيقية الأثيوبية ، وإن تكن كلمتا
كوتز و أجدا قد بدتا غريبتين على القسس الأحباش عندما لفظناهما
أمامهم^(١) ، ومع ذلك فلعلمها لو كتبنا بالاثيوبية أو الامهرية لأمكن هؤلاء
أن يفهموها ، إذ يحتمل أن يكون ما تناول الكلمتين من تحريف طفيف في
هجاتهما بالإضافة الى ما قد نكون قد أعطيناه لهما من نبرة تختلف عن
تلك التي ينبغي أن تكون لهما ، وهذا أمر بالغ الترجيح لا سيما إذا كانت
هاتان الكلمتان اللتان نلفظهما بالكتنتا الفرنسية ، قد أخذهما لابورد عن
رحالة انجليزى أو المانى أو ايطالى ، ونطق هؤلاء يختلف كما تختلف
لكنتهم عما لدينا - يحتمل أن يكون ذلك كله قد أثار حول الكلمتين دخانا
كثيفا أضل القسس الأحباش عن التعرف عليهما ، وهذا احتمال مرجح ،
لكن الأمر الذى نستطيع أن نفترضه ، هو أن يكون المؤلف (أو الراوية)
الذى نقل عنه لابورد ، يتحدث عن الناي نفسه الذى وصفناه تحت اسم
امبلتا ، وأن الاسمين كوتز و أجدا لا ينتميان قط لا الى الحبشية ولا الى
الامهرية وإنما ينتميان ، ربما ، الى كلمات واحدة من اللهجات الأربع عشرة
التي تضمها الاثيوبية ، ليست معروفة من جانب قسسنا الطيبين .

ويطلق على البوق أو النفير فى الحبشية اسم ملكيت ، وهو هناك آلة
موسيقية عسكرية ، ومع ذلك فهم يستخدمونها فى الكنيسة ، وهناك منها
ما هو كبير الحجم وما هو صغيره ، لا يصنع من اجزائها جميعا ، هذا الصنف
وذاك من النحاس ، سوى الجزء الذى تسميه : فتحة البوق ، ويورد لابورد
أن « النفير الاثيوبى يسمى ملكتا أو ملكيت و كرن^(٢) أى القرن ، بما يشير
الى الحامة التى كان يتشكل منها فى البداية » ثم يضيف لابورد : « أما الآن

فانهم يكونونه من قصبه بوص لايزيد اتساعها عن نصف بوصة (١٤ مم) ،
ويصل طولها الى نحو خمسة اقدام واربع بوصات (المتر و٧٣٢ مم) ،
وتنتهى هذه القصبه الطويلة بفتحة بوق مأخوذة من عنق ثمرة قرع ، ويكتسى
هذا البوق بجلد غزال اعد لهذا الغرض ، ولا تصدر عنه سوى نغمة بهاء ،
ويعزف الاثيوبيون عليها ببطء عند زحفهم على العدو ، أما حين يتم العزف
عليها بسرعة وقوة فائقتين ، فانه يكون من شأنها ان تلهب حماسة الاحباش
حتى يُلْقُوا بأنفسهم فى اتون المعركة ، وسط صفوف العدو ، ولا يهابون
الموت » .

ونحن من جانبنا ، نورد كل هذه الروايات ، واضمحى اياها الى جانب
بعضها البعض ، بينما لا نستطيع أن نصل لرأى قاطع بشأن دقتها أو عدم
صحتها ، عسى أن يتمكن الرحالة الذين سيجتازون ، فيما بعد ، هذه المناطق
الناحية ، أن يقدرونها بمعطيات الواقع ، وأن يؤكدوا أو يحطموها هذه
تلك من الروايات ، ذلك أننا لا نثق بحقيقة شيء يرويه إلا بعد أن نلاحظه
بأنفسنا .

أما القنفذ فبوقان مأخوذان من قرن بقره ، وهم يستخدمونه فى اثيوبيا
كآلة تنبيه أو انذار ، لتجميع الجنود خلال الليل فى أوقات الطوارئ ، أو
للنداء على القطمان (الضالة أو الضاردة) .

كذلك فليست القنتا سوى قرن صغير أو بوقين وله نفس هيئة الآلة
الموسيقية السابقة ، وان تكن هذه أصغر حجما ، ولا تستخدم هذه الا فى
النداء على القطمان الضاردة .

أما النجاوت أو النجاوت(١١) فهى الطبول الكبيرة عند الاثيوبيين ،
وهذه الكلمة ، نجاوت قد جاءت من نجر بمعنى أعلن أو نشر أو اذاع(١٢) .

وهذا النوع من الآلات يوضع أمام الكنائس ويستخدم في الاعلان عن بدء القداس ومناسبات العبادة المختلفة ، كما يستخدم لنشر واذاعة أوامر الحاكم أو وزرائه ، وهناك نجاريت من النحاس ، وهناك منها ما هو مصنوع من الخشب ، فأما النجاريت النحاسية ، فهي تلك التي تستخدم في الكنائس أو تلك التي تكون تابعة للملك ، وأما الأخريات المصنوعة من الخشب فلا يستخدمها الا الافراد من العامة ، ونستطيع في بعض الأحيان أن نعد ما يصل الى أربعين نجاريت في الكنيسة الواحدة ، توضع اثنتان اثنتين : الصغيرة الى اليمين والكبيرة الى الشمال ، وعندما يخرج الملك في موكب كبير ، أو عندما يشرع في شن حملة ، تصحبه على الدوام ثمان وثمانون طيلة يحملها أربع وأربعون من البغال ، يمتطي ظهر كل واحدة منها طبال •

ويضرب على هذه الطبول الأثيوبية ، على نحو ما يتم بخصوص النجاريات أو الطبول المصرية ، بعضى أو يبازر من الخشب ، ويدق عليها بشكل إيقاعي بضربات مسرعة على الطبل الصغير ، وبضربات أقل سرعة على الطبل الكبير • يقول لا يورد وهو يتحدث عن هذه الآلة نفسها : « ويطلق على آلة الطبل في اللغتين (يقصد الأثيوبية والأمهرية) نوجاريت *nogaret* ، لأنهم يستخدمونها في كل النداءات والبيانات العامة التي تسمى نجر ، وعندما يتم ضربها بأمر الحكومة ، لا يكون لهذه البيانات العامة قوة القانون الا في المقاطعات ، ولكنها تصير قانونا عاما يسرى في الحبشة كلها اذا كان الملك هو الذى أمر بدق هذه الطبول ، فالطبل علامة السلطة ، وفي كل مرة يعين فيها الملك حاكما أو قائما مقام عام في المقاطعة ، فانه يمنح من يوليه هذا المنصب طبله وراية كملامة تولية » •

وتتطابق هذه التفاصيل ، التي لم تذكر لنا قط ، مع شهادات القسس الأحباش الذين استقيناه منهم وحدهم كل ما نوردته هنا حول الآلات

الموسيقية فى اثيوبيا •

وتطلق فى الحبشة كلمة كبرو على صندوق ضخم شبيه بالصندوق الكبير الذى اسمناه هنا : Tambour Fare. والذى يسجونه فى مصر بالطبل التركى وهو ما يعنى الاسم الفرنسى الذى نستخدمه نحن ، على غرار ما يطلقون عليه فى النوبة اسم سلطانه دورجى وفى الصينيه اسم يا - كو Ya-Kou . ويشقت الاسم كبرو من الكلمة الاثيوبية كجو بمعنى تشرف او. نال الشرف او حظى بالتبجيل او نال التكريم ، ولهذا السبب يقولون بالاثيوبية كجيوو بمعنى المجل - النبيل - الجدير بالتقديس - العظيم - اللامع على نحو ما يقولون فى العربية - كبر وكمبر ، للاشارة الى المعانى نفسها التى تقصد اليها الكلمات السابقة ، وهو أمر جدير بالملاحظة كذلك بسبب التماثل فى نطق هذه وتلك من الكلمات (الاثيوبية والعربية) ، فكلمة كبرو الاثيوبية اذا هى وصف تميز به الطبل الذى يشار اليه على هذا النحو باعتباره الاكبر حجما والذى يعلق عليه القدر الاكبر من الاهمية . وهذه الآلة تربط وتعلق على غرار الصندوق التركى الكبير ، امام من يقوم بالضرب عليها ، وهو يستخدم فى تحديد الايقاع فى الاناشيد الكنسية ، وفى تنظيم مسيرة الفرق العسكرية أثناء زحفها •

وقد خلط الرحالة الذين نقل عنهم لابورد روايته فى كل ما يتصل بموسيقى الاحباش ، بين الكبرو وبين نوع آخر من الآلات الموسيقية يسمى اتامو ، ومع ذلك فان الفرق بين هذين الصنفين من الطبول ، اذا ما كنا نحن بدورنا قد استقينا معلومات صحيحة ، ينتمى الى ذلك التسرع من الفروق التى يسهل تبيينها ، وبامكان القارئ ان يحكم على ذلك بسهولة •

اما القنلا فهى كذلك صنف من الطبول يكاد يصل قطرها الى

٤٨٧ م ، ويبدو أن لها النسب والأبعاد نفسها التى للطلبل الملكى فى غينيا
والذى نجد رسما له فى دراسة لابورد عن الموسيقى ، المجلد الاول ،
ص ٢١٩ .

ويستخدم الأثيوبيون كذلك آلة شبيهة بـدف الباسك لدينا لتحديد
حركة وإيقاع رقصاتهم ، ويسمون هذه الآلة **أتامو** ، ولديهم منها صنوف
ذات أطوال مختلفة شأن المصريين ، ومع ذلك فلا يبدو أن آلات الأتامو هذه
بعض ما يميزها فيما بينها ، بعضها عن البعض الآخر ، سواء فى الحامة
التى تصنع منها أو فى عدد وشكل الأجزاء التى تشكلها فى مجموعها .

وفى بعض الأحيان يستخدم الأثيوبيون هذا الصنف من الآلات ، وفى
أحيان أخرى يستخدمون غيرها مما ينتمى الى النوع نفسه ، أى كل ما يمكن
جمعه من آلات الصنخ بصفة عامة ، وذلك لاهاجة الأشخاص الذين لدغتهم
الثعابين المسماة فى الأثيوبية **إباب** حتى يحولوا بينهم وبين التماس طامنا
كانوا تحت تأثير الدواء الذى وصف لهم (١٣) .

وقد بقى استعمال الجلاجل فى الحبشة منذ المصور السحيقة حتى
اليوم ، فهى البلد الوحيد الذى لا يزا. الناس فيه يحتفظون بهذه الآلة
الموسيقية القديمة ، التى اشتهرت بأنها كانت تستخدم ، على الدوام ، قديما ،
بواسطة الكهنة المصريين عند احتفالهم بأسماء الآلهة ، ولأنها كانت
واحدة من متعلقات إلهتهم بالغة التقديس ايزيس ، وحده الآلة التى يسعى
القسس الأقباش الى ارتانها على الدوام طيلة طقوس العبادات ، تسمى فى
الأثيوبية **دستادسل** ، وهى ليست مستديرة ، ولا هى حتى مقفلة من أعلى ،
عل نحو ما كانت عليه الجلاجل قديما ، وهى مصنوعة من شريحة من الحديد
أو النحاس أو الفضة أو حتى من الذهب ، كوعت بحيث يمتد طرفاها بشكل

متواز ، وبحيث يشكل المنحنى الذى ترسمه نصف بيضاوى ، وهناك عارضتان من المعدن كذلك فى كل واحدة منهما حلقة مليئة بالتقوب ، تقسم امتداد كل واحد من جوانب المنحنى أو الكوع : الأولى عند الثلث الأول من هذا الامتداد ، والثانية عند الثلث الثانى ، وعند قمة الانحناء يوجد عنق أو قبضة خشبية قد يصل طولها الى ١٨٩ مم .

ويستخدم القسّس الأحباش هذه الجلاجل على نحو قريب مما كان يفعله الكهان فى مصر القديمة ، للتعبير عن حميتهم الدينية عند انشاد التراتيل وأداء الرقصات التى كانت تصاحب غالبية طقوس العبادة ، وهذه واقعة أخرى تؤكد ما أخبرنا به لاپورد حول موضوع المزمهر أو الجلاجل حين يقول : « وهم يستخدمون الجلاجل فى الايقاعات العنيفة عند انشادهم المزامير ، فيمسك كل قس جلاجلا يحركه بطريقة منذرة متوعدة ، يلوح به فى وجه جاره ، وهم يرقصون ويتغافزون ويلفون فى شكل حلقة ، وبأسلوب يقترب من البذاءة والفحش حتى يبدو الواحد منهم أشبه بكاهن وثنى عنه بمسيحي » . وهذا حكم بالغ الجور بمض الشئ ، ولكن ايستطيع امرؤ أن يكون على الدوام عادلا تجاه الشعوب الأخرى ، عندما يحكم عليها بموجب تقاليد تختلف عن تقاليدها ؟

ومع ذلك ، فسيان آكان يداخل الأحباش ظن فى إمكان أن يبدو برقصاتهم شئ من مجون أو عدم احتشام ما داموا هم يظنون ، عكس ذلك ، أنهم سيرتكبون جرما بالغا لو أنهم قد أنوا هذه الرقصات خالية من هذه الحركات التى "أب عليهم ، ذلك أن هذا التمثيل الصامت ، طبقا لما قالوه هم بأنفسهم ، ينظر اليه عندهم باعتباره أشد ضروب التعبير حيوية عن ورعهم و...استهم فى الاحتفال بشكل يليق بمجد الكائن الأسمى(١٤) ، وكذلك فى التعبير له عن عرفانهم باعتباره منبع الحياة ومبدأ الحركة والذى

يبث الحياة فى كل الكائنات . أما عن تلك الحركة التى بدت منذرة متوعدة فانهم يرون أنهم لا يريدون بها أقل من هذا الذى يفهم منها ، ولقد لاحظنا ، فى مرات كثيرة ، وجود بعض شىء شبيه بهذا فى نقوش المباني الأثرية فى مصر والتى حفرناها (رسمناها) فى هذا المؤلف ، وفى كل مرة نرى فيها (فى هذه النقوش) أشخاصا يبدو من حركتهم أنهم يهزون المزهار أو الجلاجل ويلوحون بها فى وجه شخص آخر ، كما لو كانوا يقدمونها لهذا الآخر كى يقبلها ، فلا بد أن هذه الحركة ، إذا لم تكن استنتاجاتنا خاطئة ، كانت تتم ، بصفة أساسية ، فى المناسبات الاحتفالية الكبرى ذات الشكل الدينى ، كما هو الحال فى حفلات التكريس وعقود الزواج ، وفى إبرام كل العهد التى يقطع بها المتحامدون فى حضرة الآلهة ، ولن نموزنا البتة الشهادات التى من شأنها أن تؤكد أو حتى تطابق هذا الرأى ، لو أننا شئنا أن نورد هنا كل ما جمعناه حول هذه النقطة عند المؤلفين القدامى ، ولا سيما الشعراء الاغريق واللاتين منهم ، ومهما بدت لنا هذه المآدات والممارسات أمورا تبعت على الضحك فى البداية لأنهم غريبون عنها ، فانها لن تكون لديهم أنفسهم أقل مدعاة للاحترام عن ممارسات أخرى كثيرة (يمتادونها هم) ، لو أنهم عرفوا أو أدركوا المبدأ الذى تأسست عليه .

ومع أن مسيحيى الحبشة يتبعون المذهب الانشقاقى نفسه (كذا) الذى يتبعه أقباط مصر ، فإن الممارسات الدينية عند الفريقين ليست - عكس ما كان ينبغي - هى نفسها هنا وهناك . ذلك أنهم ، من هذه الزاوية ، يقدمون فيما بينهم تناقضات تبث على عظيم الدهشة ، فالأقباش يكونون على الدوام فى حركة هياج يمتلئ صغبا وضجيجا . أثناء أدايتهم لطقوس عباداتهم ، فى حين يظل الأقباط على العكس من ذلك ساكنين ، واقفين الساعات الطوال متكئين على عصيهم الطويلة التى يسمونها المسكاز ، أما

ترتيلاتهم الدينية فنادرا ما يقطعها صليل احدى الجرسيات ليست هي الجلائل
كما أنها ليست الطبول أو الدفوف على الإطلاق .

ولعل الآلتين الموسيقيتين اللتين يشترك فيهما أقباط الحبشة وأقباط
مصر هما **التقا** و **الفاكل** ، والأولى مسطرة كبيرة من الخشب أو الحديد أو
النحاس تستخدم في الكنائس حيث لا يكون مسموحا باستخدام الأجراس ،
وتشبه هذه الآلة الموسيقية من ناحية الشكل تلك التي يسميها أقباط مصر
بالثاقوس (١٥) ، ويضرب على التقا بالمثل بواسطة يزر صغير من الخشب ،
ويسمى الشخص الذي يقوم بالضرب عليها **متقا** ، وترجم كاستل في معجمه
ذى اللغات السبع كلمة متقا بكلمتي Tuba (أنبوب) و buccina
(بوقان ، بوق) ، ومع ذلك ، ومهما يكن الاحترام الذي يحظى به رأى هذا
العالم ، فيبدو أنه هنا مثير للشكوك ، طبقا للطريقة التي استقبل بها القسيس
الأحباش هذا الرأى ، ذلك أن من غير المحتمل أن تفترض أن هؤلاء يخطئون
في معرفة اسم آلة خاصة ببلادهم ، بل في الممارسة التي قاموا بها ، هم
أنفسهم مرات عديدة (١٦) .

أما **الفاكل** فليست شيئا آخر سوى مزهر تتلبل منه أجراس صغيرة ،
ويبدو أن الأحباش ينسبون إليها الفضائل نفسها التي كان المصريون
الأقدمون ينسبونها الى مزهرهم ، وهم يستخدمونها على وجه الخصوص في
القداس وحفلات التعميد ، ولأننا رفع الآله وفي مناسبات أخرى عديده .

وأما النوع الأخير من الآلات ذات الصليل التي يتبقى علينا أن نتحدث
عنها فهي الأجراس . ويسمى الجرس في الأثيوبية **دوله** ، ولا يسمح
للمسيحيين الأحباش باستخدام هذه الآلة في كنائسهم الا عندما تكون
ديانتهم هي نفسها ذيافة حكومتهم ، أما حين تختلف الديانتان فإنهم
لا يستطيعون استخدام الآلة التقا ، كما استرعينا الانتباه من قبل .

وتوجد فى الحبشة ، كما هو الحال فى أوروبا ، أجراس متنوعة الأحجام ومتباينة الرنين ، وهم يستخدمونها كذلك فى النداء على المؤمنين للعبادة وكذلك للإعلان عن المواقيت . ومع ذلك فهذه الأجراس ليست معلقة كأجراسنا ، ولا يستطيع دفعها لارتانها عن طريق أرجحة مماثلة ، حيث يستطيع متعهد الجرس عندنا ، عن طريق مرات متعاقبة من جذب وإرخاء الحبل المعلق الى قمة هذا الهيكل أو السقالة المسماة **الحروف** والتي انحصرت فى داخلها مقابض الجرس ، أن يحدث أرجحات لهذه الآلة ، تجعلها نصطلم على التوالى ، من حافة لأخرى بالمقرعة ، فالجرس عندنا هو الذى نؤرجع ، أما المقرعة فهى التى تبقى ثابتة ، وعكس ذلك ما يحدث فى الحبشة ، فالمقرعة هى التى تتحرك والجرس هو الذى يبقى ثابتا متوازنا ، اذ يعمل متعهد الجرس على شد هذه المقرعة بواسطة حبل ينتهى إليها ، مما يؤدى الى ارتطام المقرعة بهذه ثم بشلك من حواف الجرس على التعاقب ، وبهذه الطريقة يتم ارتانها سواء عند النداء على مؤمنى الكنيسة أو لإعلان المواقيت المختلفة فى اليوم ، ولكى يتم تقدير الوقت ، يقوم متعهد الجرس بقياس طول الظل الذى يلقيه جسم ثابت بقدمه ، وطبقا لمدى امتداده يتعرف الرجل على الوقت .

ولولا أن الرهافة المتزايدة للفتنا قد تسبب فى نوع من الإثحريف المهيئ ، يلحق باسم الأشياء التى تستخدم بشكل شائع أو شعبى ، لكننا قد سمعنا ، على غرار بعض المؤلفين ، الى ضم السوط الى الآلات الصاخبة . ووضعتنا هذه الآلة عند الأثيوبيين والقائمة التى تعود من وراء استخدامها ، وقدم أصلها (١٧) . وما ورد بشأنها عند أفضل الشعراء فى أشعارهم (١٨) بالغة النضج والاكتمال ، سامية الأسلوب ، ولتوسعتنا فى ذلك بالقدر الذى يكفيننا - كنا بالقطع سنفعل هذا كله لولا أننا نكتب دراستنا بالفرنسية .

ومع ذلك ، فبدون أن نلزم الصمت المطبق إزاء هذه الآلة ، وبدون أن

نتوقف عندها كذلك ، فسوف نكتفى فقط بأن نقول انهم يسمونها في
الاثيوبية **جيرااف** ، ثم نعد ذلك خاتمة لكل ما يتصل بالآلات الموسيقية في
اثيوبيا .

الهوامش :

(١) ينبغي أن تلفظ طبقا لرأى لودولف في قاموسه : قاتكل .
(والترجمة هنا بتصرف) . انظر :
قواعد اللغة الأمهرية ، ص ٤ ، وكذلك :
المعجم الأمهرى اللاتينى ، المجموعة ٣٧ .
[حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى]

(٢) جعل الاثيوبيون الذين قاموا بترجمة التوراة الى لغتهم من كلمة
مسانقو مقابلا لكلمة كيتارا ، على نحو ما نجد الأخيرة مستخدمة في كتاب
المزامير عند الأحباش ، والذي تم نسخه نقلا عن التوراة الاثيوبية ، وقد
ترجمت هذه التوراة ، كما قيل لنا ، في البداية عن النص العربى للكتاب
المقدس ، ومع ذلك ، فعين تبين لقس اثيوبى ، درس في روما ، أن هذه
الترجمة غير دقيقة ، فقد قام هو بترجمة أخرى للتوراة عن نصها اللاتينى ،
وطبقا لهذه الترجمة الأخيرة ، جاءت كلمة مسانقو مقابلة لكلمة كيتارا .
[ثم يورد المؤلف نصوصا من المزامير باللغة الاثيوبية ويضع تحتها
النصوص المقابلة فى اللغة اللاتينية وفيها جميعا تأتى كلمة مسانقو مقابلة
لكلمة كيتارا مثال ذلك : المزمور ، الثانى والثلاثون ، الآية ٢ ، الثانى
والأربعون ، الآية ٥ ، السادس والخمسون ، الآية ٩ ، السبعون ، الآية ٢٢ ،
الثمانون ، الآية ٢ ، الحادى والتسعون ، الآية ٣ ، السابع والتسعون ، الآية
٧ ، السابع بعد المائة ، الآية ٢ ، السادس والأربعون بعد المائة ، الآية ٧ ،
الخمسون بعد المائة ، الآية ٣ .

ثم يسوق المؤلف ملاحظة فحواها أن حرف الـ S فى الهجاء اللاتينى
لل كلمات المقابلة للكلمات الاثيوبية ينبغي أن تلفظ خضنة (ص) أما حرف
الـ D فلا بد أن نكتب عليه عند النطق بعض الشئ ، حتى يصبح فى لفظه
قريبا من حرف V [٧] .
تعقيب :

بالرجوع الى النص العربى للكتاب المقدس تبين وجود اختلافات فى
أرقام المزامير والآيات وتم تصويبها طبقا للنسخة العربية ، كذلك نورد
نصوص الآيات التى استشهد بها المؤلف بالترتيب ، على النحو التالى :
٣٢ آية ٢ « أحمدا الرب بالمود ، برأية ذات عشر أوتار ورنموا له »
٤٣ آية ٤ « فأتى الى مذبح الله الى الله بهجة فرحى وأحمدك بالعود

يا الله الهى

- ٥٧ آية ٨ : « استيقظي يا رباب ويا عود أنا استيقظ سحرا »
٧٠ آية ٢٢ : « فانا أيضا أحملك برباب حقل يا الهى ، أرتم لك بالعود »
٨١ آية ٢ : « ارمعوا نضمة وهاتوا دفنا وعودا حلوا مع رباب »
٩٢ آية ٣ : « على ذات أوتار وعلى الرباب وعلى عزف العود »
٩٨ آية ٥ : « رنموا للرب بعود ، بعود وصوت تشيد »
١٠٨ آية ٢ : « استيقظي أيتها الرباب والعود وأنا استيقظ سحرا »
١٤٧ آية ٧ : « أجيبوا الرب بحمد ، رنموا لالهنا بعود »
١٥٠ آية ٣ : « سيحوه بصوت الصور سيحوه بصنوج الهتاف »
وهكذا نجد هذه الكلمة : مسانقو تقابل فى النص العربى للتوراة
العود كما تقابل كلمة كبرو فى الآية ٢ مزمور ٨١ كلمة دف العزبية حسب
النص العربى للتوراة - المترجم *

(٣) نلفظ وتكتب هذا الاسم على النحو الذى سمعناه يلفظ ورأيناه
يكتب به على يد القسيس الأحباش [أى أمرا Amara] بدلا من أمهرا
Amhara وحتى يومنا هذا ظلت هذه الكلمة ، فى اللغات الأوروبية تكتب
Amharic أو Amhara

(٤) كلمة بچ (يفتح الباء أو كسرهما مع تسكين الجيم فى الحالتين)
توجد بهذا المعنى نفسه فى المعجم الأمهرى اللاتينى الذى وضعه لودولف
Ludolf ، باعتبارها مقابلة للكلمة الأثيوبية مسانقو ، واعتقد أنها الكلمة
نفسها التى كتبها مؤلف هذه الدراسة بجنا ، إذ أن المقطع الصوتى نا هو
أداة تلحق بآخر الكلمات (حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى) *

(٥) كتبنا هذه الكلمة massaneqo بحرفى S مع أن حرف
الـ S غير مضاعف فى الأثيوبية ، وذلك خشية أن يلفظها القارئ مثل
حرف الزاى . [إذا جاءت الـ S بين حرفين متحركين فى الفرنسية
تلفظ [z] *

(٦) يقول لابورد : « صنعت القيثارة الأولى عند الأحباش من قرون
عزرة تسمى أجون ، تعيش فى أفريقيا » ثم يضيف :
« ويمكننا أن نرى شكل هذا الحيوان فى التواريخ الطبيعى من تأليف
بوفون Buffon » ، وبعد ذلك أخذ الناس يستخدمون فى صنعها نوعا
من الخشب ينمو فى هذا البلد ، ويبلغ طول القيثارات المصنوعة من هذا
الخشب ما بين ثلاثة أقدام وثلاثة أقدام ونصف القدم » *

(٧) من الطريقة التى استخدمتها مترجمو التوراة الأثيوبية فى ترجمة
هذه الكلمة [انزيرا] فى المزمور ١٣٦ [فى التوراة العربية المزمور ١٣٥
الآية ٢ والكلمة العربية المقابلة هنا أيضا هى العود - المترجم]
فانا مدفعون الى الاعتقاد انهم لم يتبعوا قط التوراة اللاتينية ، كما

زعموا لنا ، وإنما هم قد ترجموها عن النص العبري ، ذلك أننا نرى من ترجمتهم للآية الثانية من هذا المزمو [مقابلة بين النص الآثيوبي والنص اللاتيني] أن كلمة ايزيراتينا تقابل على نحو دقيق ، في النص العبري ، كلمة كنوروتينو أي (قيثارتا) ، وليس كلمة أورجانا نوسترا Organa nostra التي تقرأها في التوراة اللاتينية ، والتي تعني كل أنواع الآلات الموسيقية بشكل عام ، وهكذا فإن كلمة أنزوا في صيغة المذكر وكلمة أنزوت في صيغة المؤنث تعني أنه أو أنها عزف أو عزفت على هذه القيثارة .

(٨) يعددنا لايبورد أو الرحالة الذين نقل - هو - عنهم ، عن نوع من النايات من هذا الصنف ملحق بقرية ، ويتلقى عن طريقها النفخة التي تصنع نفخته ، يطلق عليه اسم فيبييلة ، ثم يضيف « بأن هذه الآلة من الآلات الموسيقية الآثيوبية إنما هي صنف من الناي ذي المنقار ملحق بقرية يتزود منها بالنفخات » ثم يقول : « وهكذا نرى أن هذه الآلة تشبه كستليرا مزمار القرية الذي نطلق عليه عندنا اسم موزيت Musette وكلمة نبل في العبرية تعني قرية أو جرة » . وحيث أن لايبورد قد قرر ما قاله بشأن النبل بينما هو يتحدث عن آلات ليست حبشية قط ، فقد فاتنا أن نرجع بشأن روايته هذه إلى قس هذه البلاد ، وكنا عندما نلتبس المشورة منهم : لانحصل على أية معلومات بهذا الخصوص ، ومع ذلك فلعل الآلات نفسها التي رايناها في مصر ، وتحمل اسم زقرة ، تكون قد عرفت تحت اسم نيبيل Nible . وهي كلمة تتماثل تماما مع الكلمة العبرية Nebel والكلمة القبرسية Nable

(٩) في المعجم الأهمري - اللاتيني الذي وضعه لودولف ، ص ٦٤ نجد كلمة أجدا بمعنى Arundo ، و Calamus والمظلة التي يسمونها Tibia - حاشية من وضع المسيو سلفستردى ساسي .

(١٠) هذه في الواقع هي الكلمة التي جعل منها مترجمو التوراة الآثيوبية مقابلة للكلمة العبرية شوفلاو التي تعني البوق أو النفير ، وهذه الكلمة التي تقدمها بحروفها اللاتينية Keren طبقا للطريقة التي نطقها بها أمامنا القسس الأحباش ، نجدها في المزامير ٤٦ الآية ٦ ، ٨٠ الآية ٣ ، ٩٧ الآية ٦ [وفي التوراة العربية المزامير ٤٧ الآية ٥ ، ٨١ الآية ٣ ، ٩٨ الآية ٦ ، أما المقابل العربي فقد جاء بالترتيب التالي حسب المزامير والآيات : بصوت الصور ، البوق ، بالأبواق وصوت الصور - المترجم -] لكننا (والكلام يعود للمؤلف) في الآية الأخيرة نجد الكلمتين الآثيوبيتين بختافز وتزيروت واللتين تعنيان : بواسطة الأبواق الحربية في حين أن الكلمة الآثيوبية قرنه هي التي تقابل الكلمة العبرية شوفار التي قبولت في الترجمة اللاتينية بكلمة Cornu (قرن) ، ألا يبدو مرجحا بقدر كاف أن تكون كلمة قرنة الحبشية ، عندما أطلقت على آلات النفير أو الأبواق الأولى التي كانت تصنع من القرون ، قد غشت بالتالي الاسم النوعي أو العام الذي يطلق على كافة الآلات الموسيقية من هذا النوع ، على الرغم من أن آلات النفير المعدنية ، التي ابتكرت بعد ذلك ، اتخذت لنفسها ، في الوقت ذاته ، اسما

خاصا بها ، فاذا ما تلبنا هذا الافتراض ، فسوف تتهدد كل الشكوك وتتضح في الوقت نفسه لماذا ظلوا يطلقون حتى الآن على البوق الأثيوبي اسم قرنة اى القرن .

(١١) يكتب لاپورث هذه الكلمة فوجاريت Nogarait مما يجعلنا نستخلص أنه قد نقل عن رواية أحد الرحالة الانجليز ، ذلك أنهم لا يكتبون هذه الكلمة في الانجليزية الا على هذا النحو لتصادل لفظنا نحن اياها Nogaritt ، وهي الطريقة التي يلفظها بها القنيس الاحباش .

(١٢) من الفعل العربي نقر جاء الاسم نقاوية الدال على آلة ايقاع صاخبة والذي يشير الى الطبول الضخام الشبيهة بالنوجاريت عند الاثيوبيين . الا تدل هذه العلاقة القائمة بين الكلمات العربية والاثيوبية التي تطلق على هذا النوع من الآلات لتشير الى الأشياء نفسها على قيام صلات قري حميمية بين هذه العبارات ؟

(١٣) وينحصر هذا الدواء في البول البشري الذي يأمرن المرضى بتجرحه . كذلك يعرف الاحباش خاصية بول البقر في علاج الاستسقاء ، كما يستخدمونه هنا في علاج الحمى المسببة : فقد . فعندما تهاجم هذه الحمى أحد الأشخاص فانه يبدأ في عب الماء بشنكل مفرط لتهدئة العطش الحارق الذي يحس به ، فغدا لم يتم اللجوء على وجه السرعة الى بول البقر يكون هذا الشخص في حكم المرض للاصابة بمرض الاستسقاء ، ويتم خلط هذا البول بقليل من الزبد ، ويسخن الخليط لما ، ويعطى للمريض الذي يجد نفسه معافى بعد بضعة أيام .

والندد حتى ملتبة ، تهاجم الناس على الدوام في المناطق الوطانة المليئة بالمستنقعات ، ولا نسيما بعد أن تغرقها الأمطار الكبرى ، ذلك أن المياه التي تنسرب الى باطن الأرض ، تؤدي ، عندما تجففها الشمس ، الى حدوث عف وتحلل يتصاعد منه أخيرة فاسدة ونية . تحمل الأمراض القاتلة . ولكي يتقى الاثيوبيون خطر هذه الأمراض يدهنون أجسادهم عادة بالزبد أمام النار .

ولا بد أن يكون الاثيوبيون قد عرفوا مثلنا مسحوق أو تراب البارود ، وخاصيته في تنقية الهواء ، ما داموا يعملون على احراق بعض منه في الأماكن التي يسكنها أناس حاجتهم الحمى المهدية التي يسمونها قوا ، وذلك وقاية لمن ياتون لزيارتهم أو حمل العون اليهم .

وهناك أمراض أخرى مثل المندري المسمى بالاثيوبية كوفيني ، والحصبية المعروفة هناك باسم الكليس ، كذلك التنت أي لفحة الريح ، وهو ما يحدث عندما يتعرض شخص يتصيب عرقا ، بفتة وبلون أي تحوط ، عند هبوب الريح ، ويمتد الاثيوبيون أنهم يكونون أقل عرضة للفتة الريح اذا دهنوا أجسادهم ، كذلك فانهم يواظبون على هذا السلوك حتى أنهم يؤدونه كل يوم اذا ما أمكنهم ذلك ، وفي الوقت نفسه فلا يفوتهم قط القيام به كلما شرعوا في السفر ، وفي هذه الحالة تتخذ بعض الاحتياطات الوقائية التي لا يهملونها

مطلقا ، فعلى سبيل المثال فإن سكان مدينة آكسوم ، فى الحبشة ، وقبل أن يبدأوا السفر يطلبون الى الطبيب أن يحدث لهم قطعا أو حزا على هيئة صليب بالقرب من السكف ، حتى يستطيع مواطنوهم أن يتعرفوا عليهم عندما يلفروهم فى الطريق ، فيقدموا لهم العون اذا كانوا فى حاجة اليه . ويتم هذا الحز أو القطع بسكين حادة للغاية ، ولكي يظل أثرها باقيا فانهم يحشونه بمسحوق البارود .

(١٤) تأسست هذه الرقصات ، التى ظلت قائمة فى هذا البلد ، فى طقوس العبادات الدينية ، منذ زمان لا تميزه الذاكرة وحتى اليوم ، على هذا المبدأ القديم الذى خلده لنا بلوتارك (بلوتارخى) الذى يقول بأن الأشياء لابد أن تظل فى حالة حركة دائبة حتى لا تكون عرضة للتلف ، وإن الناس عن طريق هذه الحركة التى لا تنقطع يتقنون شرو طيفون .
انظر بلوتارك - قصة ايزيس وأوزيريس - ترجمة اميو ص ٣٣٩ .

(١٥) انظر فيما بعد - المبحث الخاص - بالآلات الموسيقية عند اقباط مصر .

(١٦) فى الأثيوبية الفصحى تأخذ كلمة متقا بالتأكيد المعنى نفسه الذى يعطيه لها لودولف وكاستل - حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسي .

(١٧) كانت السياط تستخدم ، شأن الآلات الصاخبة الأخرى ، فى أعياد باخوس وكيبيلى ، طبقا لما يخبرنا به فوسيوس Vossius ، وكانوا يشكلون من صخب هذه الآلة نوعا من الهارمونى .
ويخبرنا البعض كذلك أن التتار الذين فتحوا الصين ، كانوا يستخدمون السياط بدلا من الأبواق وانهم كانوا ، بضربة سوط واحدة ، يحدثون ثلاث نغمات تسمع الواحدة منهن بعد الأخرى .

(١٨) مثال ذلك ما يقوله عنها فرجيل فى الكتاب الثالث من زراعيانه ، البيت ١٠٣ وما بعده : « ألا تراهم وهم يتسابقون الى التزال فى الساحة ، ويندفعون فى سباق العربات ، ألا ترى آمال الشباب وهى تغور ، وقلوبهم وهى تتقاذف وتقف من الخوف ، انهم يقفون بالسوط المستدير ، ويضربون بالسيف الجلدى وهم منحنون للأمام ، فتظهر العربية فتوة وحمية » .
ثم يعود المؤلف نفسه فيتحدث عن السياط فى الكتاب الخامس من الاينيليد (الانبياء) ، البيت ١٤٤ وما بعده :

« وحتى فى سباق العربات ذات الجوادين لم تكن العربات تنطلق بمثل تلك السرعة المدهلة عندما كانت فى طريقها الى التضاير بعد أن تنطلق من معاقها ، كذلك لم يكن سائقو العربات يهزون الأعنة بمثل هذا العنف وهم فوق خيولهم المتدافعة ، وعندما ينحنون للأمام كي يضربونها بالسياط » .
وفى بعض الأحيان كذلك كان الناس ، فى زمن الأقدمين يستخدمون السوط كشارة قيادة ، طبقا لما نخبرنا به هذه الأبياب من الانبياء ، الكتاب

الخامس ، البيت ٥٧٧ وما بعده (٣ أبيات) :
« وبعد ان ركبوا خيولهم في خيالة وسط الجمهور كله وامام اعين
ذويهم وبينما هم مستعدون اعطى انبيديس اشارة البدء من بعيد لهم بصيحة
وفرقة من سوطه » .

المبحث الثالث

حول الآلات الموسيقية ذات الصليل التي يستخدمها الأقباط مصر

ويبلغ عدد الآلات ذات الصليل ، التي يستخدمها أقباط مصر في كنائسهم أربع آلات هي: الككاسات ومفردها كاس ، الجلاجل ومفردها جلجل و المراوح ، و الناقوس .

وليس لككاسات الأقباط ميزة خاصة تميزها ، فهي الصنوج القديمة نفسها ، وتتخذ الشكل نفسه وتصنع من نفس المعدن الذي تصنع منه ، وتتشكل ، صنوج المصريين المحدثين ، وإن تكن هذه الآلات غير مستخدمة إلا من قبل الأقباط الكاثوليك الأروام ، أما المنشقون (كذا) فيستبدلون بها الناقوس .

وتصنع الجلاجل من النحاس ، وتتخذ شكلا نصف بيضاوى ، ويبلغ قطرها ١٣٥ مم ، وتعلق الجلاجل في داخل الكنيسة ، ويستخدمها الأقباط بالطريقة نفسها التي يستخدمها بها الأحباش .

أما المراوح^(١) فعبارة عن قرص من الفضة ، وفي بعض الأحيان من الفضة المذهبة ، تعلق حولها الجلاجل ، على مسافة ٥٤ ملليمتر من حافتها . وقد يصل قطر هذا القرص إلى ٣٥٠ ملليمتر ، ولا يزيد سمكه ، فيما يبدو ، عن أربعة ملليمترات ، ويوجد أسفل القرص ساق جوفاء من المعدن نفسه ، تدخل فيها عصا خشبية يكسوها في بعض الأحيان صفيحة فضية ، وقلما يزيد طول هذه العصا عن المترين و ٢٧٤ مم .

وتستخدم المراوح بين المسيحيين الأقباط والسريان والأرمن ، سواء

انكاثوليك الأروام من هؤلاء أو المنشقين النساطرة .

ويسمى ناقوس الأقباط النساطرة **الناقوس المفرد** أى غير المزدوج ، ويطلق عليه هذا الاسم تمييزاً له عن آلة أخرى يسمونها **الناقوس المزدوج** . ويصنع الناقوس المفرد من خشب الجوز^(٢) ، ولا يزيد ارتفاعه عن ٣٢٥ مم ، يعرض يصل الى ٤١ مم وسبك يقدر بتسعة ملليمترات ، ويمسك الناقوس باليد اليسرى من أحد طرفيه . ويشد عليه بقوة بالابهام ، فى حين تضرب عليه اليد اليمنى بمصا طويلة ، يبلغ طولها ٢٤٤ مم ، وقد يصل قطر ثخانتها الى ١٤ مم ، وتنتهى هذه العصا برأس مستدير ، يبلغ قطره نحو ٤٧ مم ، وهو الطرف من العصا الذى يثق به على الناقوس^(٣) .

وهذه الآلات الرنانة ذات الصليل لا تصاحب التراتيل الكنسية قط ويقتصر استخدامها على الاعلان عن الطقوس المختلفة التى لابد من القيام بها خلال حفلات القداس .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ٣٣ .

(٢) من خشب الجوز ، على هذا النحو أشير الى هذا الخشب . ونحن من جانبنا لم نر الناقوس عن قرب يكفى لكى نتأكد مما ان كانت هذه النواقيس تصنع حقيقة من هذا النوع من الأخشاب ، على نحو ما قيل وكتب لنا ، ومع ذلك فهذا أمر تكتنفه الشكوك ، لأن هذا الخشب ، وهو من النوع المسامى ، كما أنه خيطى أو ليفى للغاية ليس جافاً (صلباً) ولا متماسكاً مسطاً بقدر يكفى أن تكون له المرونة اللازمة لاحتداث الرنين ، ومن المرجح أن هناك خطأ ما ، ولعلهم قد كتبوا لنا . من خشب الجوز فى حين كان المقصود هو من خشب اللوز . ولو كان لدينا وقت كاف لاتمام كافة بحوثنا فى مصر ، ولو أمكننا أن نحصى على راحتنا كافة المعلومات والأفكار التى حصلنا عليها ، لكننا بلا جدال قد أضفنا الكثير من الأمور التى لا تزال بالنسبة لنا فى طور النمى ، ومع ذلك فقد تحققنا مما بدا لنا فى حاجة لأن نتأكد ، وعلى الرحالة الذين سيذهبون الى هذا البلد من بعدنا ، أن ينوبوا عنا ، ليعوضونا عما لم نستطع القيام به .

(٣) انظر اللوحة CC ، الشكل رقم ٣٢ .

المبحث الرابع

عن الآلات الموسيقية الفارسية والتركية

فِيمَا عدا الكمنجة الرومي ، وربما العود كذلك ، فإن كل الآلات التي وردت في اللوحة ٢٨٨ تكاد تكون هي الآلات نفسها ، جميعا ، التي يستخدمها الفرس والآراك ، أو قل أنها لا تختلف ههنا وهناك فيما بينها إلا اجتنافات طفيفة للغاية ، ويكاد هذا الاختلاف ينحصر في نسب أطوالها ، ومع ذلك فإن الائتلاف النغمي في هذه الآلات ، كما في تلك ، هو نفسه على الدوام .

وقد كان بمقدورنا أن نضيف إلى هذه الآلات ، آلات أخرى كثيرة مما تستعمله هذه الشعوب ، لكننا لم نلق بالآلات التي عرفناها في مصر ، والتي كانت موضوع بحثنا ، في هذا البلد . :

المبحث الخامس

حول الآلات الموسيقية عند السريان

بنت لنا كنائس السريان باعتبارها أصغر وأقفر الكنائس المسيحية في مصر جميعا ، وأقلها جمهورا ، فحيث لا يوجد سوى قس أو قسين على أكبر تقدير للقيام بالخدمات وإدارة شئون هذه الكنائس ، وحيث تقتلص الحفلات والطقوس لأدنى حد ممكن ، فإن صوت وضجة الآلات الموسيقية ، بالتالى ، لن يكونا ضروريين للإعلان عنها ، بل اننا لم نتمكن حتى من رؤية هؤلاء السريان وهم يستخدمون هذه الآلات ، فى المرات التى حضرنا فيها قداساتهم ، ومع ذلك فيؤكد لنا البعض ، أنهم يستخدمون فى بعض الأحيان ، المراوح والنواقيس المفرد ، على غرار ما يحدث فى كنائس الأقباط .

المبحث السادس

عن الآلات الموسيقية عند الأرمن

عرفنا من قبل أن الأرمن كانوا يستخدمون في بلادهم آلات موسيقية كثيرة العدد ، يشتركون فيها مع الفرس والآتراك ، بل لقد كان يوجد في القاهرة ، عندما كنا هناك ، عواد أرمني كان يصنع ، أو بالأحرى يرمم ، هذه الأنواع من الآلات الموسيقية ، ومع ذلك فأننا لم نعرف قط في مصر آلة تنسب بشكل خالص الى الأرمن ، فيما يبدو .

ويستخدم هؤلاء في كنيستهم الأسقفية في القاهرة ، كما يفعل المسيحيون الشرقيون الآخرون ، المروحة ، ويمهد الى طفلين من الجوقة بهمه ارنان هذه الآلة خلال أداء الطقوس المختلفة الخاصة بأسرار القداس ، ويمسك كل واحد منهما بمروحة واحدة في يديه ، ويؤرجحها من وقت لآخر ، وهذه هي الآلة الموسيقية الوحيدة التي شاعدها تستخد في كنائس الأرمن . وحيث أننا نحس أن هؤلاء القسوم كانوا منغمسين في الحرافات التي رأيناها تسود بين المسيحيين الشرقيين الآخرين ، فقد رجونا المطران أن يخبرنا بالفرض من تلك الضوضاء التي يحدثونها بهزم لهذه المروحة في بعض طقوس القداس ، فلم يتردد هذا الشيخ المجبل الطيب في أن يخبرنا بلهجة تمتلئ يقينا بأن الفرض من ذلك هو إبعاد الروح الشريرة ، ومنعه من أن يأتي ليدنس بحضوره قداسة العبادة .

وانه لأمر جدير بالملاحظة في مصر لحد كبير ، أن تكون الصلوات على

الدوام ، سواء في معابد اليهود أو في مساجد المسلمين ، بل كذلك في كنائس المسيحيين (وان يكن علينا أن نستعني الأقباط من هؤلاء) ، مصحوبة بالضجيج أو بالحركة أو بهما معا ، فلقد تعرفنا في كل مكان على ذلك الأثر العميق الذي حفره في خيال وعقل وروح شعوب هذه البلدان فكرة عبقرية الشر . عدوة الخير والنظام ، المناهضة دوما لالحاق الضرر وإيقاع الأذى ، والتي تتحين اللحظة التي يكون القوم فيها أكثر هدوءا وصمتا ، كي تمارس شرورها واضراها ، ولقد كانت هذه هي فكرة المصريين الأقدمين ، كما يخبرنا بذلك بلوتارك في دراسته عن ايزيس وأوزيريس ، حيث عرض لنا عناصر مبدأ وفلسفة هؤلاء القوم . يقول بلوتارك (ترجمة أميو Amiot) : « لابد أن تتحرك الأشياء ، وألا تكف قط عن الحركة ، أن تظل كما لو كانت يقظة ، أن تهتز كما لو كانت تغالب النعاس أو أصابها الوهن ذلك أنهم (أى المصريين) يقولون أنهم يضيّقون النطاق على طيفون ، ويطاردونه بالزهر ، فحيث أن الشر مفيد لحركة الطبيعة ، مجسد لها فإن الحركة المتجددة تفك أسارها وتحطم قيدها وتوقظ حيويتها وتحركها فتهاجم الشر الذي يدير المكائد للذرية » .

وبناء على مبدأ قريب من ذلك ، بلا ريب ، فإنهم في القداس الأخير من اليوم ، والذي نسميه نحن صلاة النوم يظلون يحضوننا على ألا نستسلم للنوم ، وأن نظل يقظين وألا تكف عن اتخاذ كافة احتياطاتنا ، حتى لا يداخنا الشيطان الذي يمثلونه لنا باسمه يزأر ، يحوم من حولنا ، حتى يقع على شخصيته (الغافلة) ويلتهمها ، وعلى أساس مبدأ شبيه بذلك انبثقت تلك الحكمة الشعبية القائلة : « لابد أن نجد ما نتشغل به حتى تنأى بالنفس عن الوقوع في شرك الأغراء » .

ومن المؤكد أن كل هذه الأفكار تبسّدو لنا ، بالضرورة ، صبيانية

ومنية للضحك ، لنا نحن الذين لم نعتد قط على هذه الأساليب الرمزية والمجازية ، والذين ننوقف أمام « الصورة » التي يقدمها لنا حسنا الأسلوب ، دون سعي من جانبنا لأن نتعمق ما وراءها من مفزى أخلاقي وفلسفي ، لكن الأمر لم يكن كذلك عنده الأقدمين . أولئك الذين كانوا يفلتون الحقائق النافعة باللغة الأهمية (حتى لا تبذل) ، أما الشرقيون المحدثون ، الذين لم يمدوا يرون (من هذه الرموزات) سوى أشباح تنير فيهم الهلع . فقد انحدروا بفعل جهالتهم الى التطرف المقابل (لتطرفنا) والذي جرتنا اليه هفوات الفلسفة واعتسافاتها .

المبحث السابع

عن الآلات ذات الصليل

عند اليونانيين المحدثين (الأروام)

حيث لا يسمح العمانيون في ولايات امبراطوريتهم باستخدام
الأجراس لدعوة المؤمنين الى الكنائس ، فقد استعاض اليونان (الأروام)
عن الجرس ، بآلة من نوع **الناقوس المفرد** الذى أئمرنا اليه من قبل ، هي
تلك التى يسمونها **الناقوس المجوز^(١)** ، أى المزودج . وقد يوحى هذا
الاسم بفكرة خاطئة عن هذه الآلة ، فالناقوس المجوز ليس فقط أكبر بمقدار
الضعف عن الناقوس المفرد ، بل انه أكبر حجما منه بمقدار ستة أضعاف .
ويبلغ طوله المتر و ٩٤٩ مم ويأتساع يصل الى ٤٨٧ مم ، كما يبلغ سمكه
٥٤ مم ، وهو مصنوع على هيئة الناقوس السابق ومن صنف الخشب
نفسه ، وهم يعلقونه فى رحبات الكنائس بحبلين مصنوعين من معى
الحيوان ، يمر كل منهما ، فى البداية ، بحلقة مدلاة من السقف ، ثم يمشى
كل منهما لينعقد الى حلقة تمسك بحافة لوح خشبى وهي تلك التى تناظر
الحلقة الأولى ، وتوجد أولى الحافتين عند الثلث الأول من امتداد هذا اللوح .
أما الأخرى فتقع موقعا وسطا بين الثلثين الثانى والثالث من امتداده ، ويعلق
هذا اللوح الخشبى بمرضه بشكل رأسى ، ويدق عليه بما يشبه بيزرا له
رأس مستدير ، مصنوع من الماج ، يبادل فى حجمه حجم كرة البلياردو ؛
ويبلغ سمك عنقه أو يده ، وهي اسطوانية الشكل ستة عشر ملليمتر .
أما طوله فيصل الى ٣٧٩ مم .

(١) هذه الكلمة محرفة عن كلمة مزدوج : انظر اللوحة CC
الشكل ٣٤ .

ويرى ناقوس من هذا النوع عند مدخل كنيسة سان جورج في مصر العتيقة ، ويزعمون أن رنين دقاته يسمح على مسافة ربع الفرسنج .

أما عن الآلات الموسيقية ، فيبدو أن اليونانيين المحدثين يجدون منعه حقه في العزف عليها ، وأنهم ينجحون في ذلك على نحو طيب ، فقد استمعنا الى نفر منهم يعزفون على الكمنجة الرومي أو الكمان الأوسط اليوناني ، وقابلنا من بينهم في أحيان كثيرة من يعزفون على واحدة من تلك الآلات التي اشرنا اليها باسم **الدفوف** ، لكننا لم نر من يعزفون على آلات النفخ ، مما يجعلنا نستخلص اما أنهم لا يميلون الى هذا النوع من الآلات الموسيقية بالقدر نفسه الذي يميلون به الى غيرها ، واما أن آلات النفخ أقل شيوعا في يونان اليوم عن زميلاتهما من الآلات الوترية .

المبحث الثامن

حول الآلات الموسيقية

التي يستخدمها اليهود المحدثون

لم نر أو نسمع أية آلة موسيقية في معابد يهود مصر ، ولسنا نعرف السبب الذي حدا بهذا الشعب أن يهجر هذا الفن الذي أسسه داود بروعة بالغة في أرجاء معبد اورشليم . والذي يظل الكتاب المقدس يمتدحه في كبر من مواضعه . ولن يكون السبب البتة أنه لا يوجد في مصر بعض القادرين من اليهود على ارجاع هذه العادة الى فاعليها الأولى . فكبر من بينهم ، يعزفون بكفاءة لا بأس بها على الآلات الوترية وآلات النفخ . كما أن النسوة اليهوديات ، بشكل عام، ماهرات للغاية في النقر على دف الباسك وفي

العزف على هذه الجرسيات الصغيرة التي تعلق بالأصابع (الصاجات) ، ثم انهن بارعات فى الرقص ، بل انهن يلتمسن ويسعى اليهن لتلقين وتعليم هذا الفن ، فهن اليوم ، على غرار ما كانت عليه نسوة وفتيات الاسرائيليين الاول ، قادرات على تكوين فرق للرقص حول تابوت العهد أو أثناء الأناشيد والتراثيل التي تؤدي فى مناسبات الشكر ، ومع ذلك فلا شئ من هذا كله يحدث اليوم ، ليس فقط بين يهود مصر ، وانما كذلك بين يهود البلدان الأخرى .

وهناك ، بلا ريب ، بعض أسباب يمكن افتراضها تفسيرا لذلك لكننا لم نسع للكشف عنها ، فلسوف يكون علينا أن ننجز أمورا كثيرة بل أكثر مما ينبغي ، لو أننا شئنا أن نتقصى حول دوافع كل الممارسات الشاذة والغريبة التي وجدناها متفرقة على أرض مصر ، فيما يتصل بفن الموسيقى . وحتى لو أننا شئنا ، فلن نستطيع ، فى هذا المجال ، أن نكفى وحدنا ، بل أن مؤلفنا الذى توسع بالفعل من تلقاء ذاته ، كان عليه أن يتسع أكثر وأكبر حتى يستوعب جزءا كبيرا من تاريخ مصر الحديثة لو أننا اردنا أن نتبع خطة بمثل هذا القدر من الاتساع .

محتويات الكتاب

الصفحة

الموضوع

المقدمة

الباب الأول

عن الآلات الوترية المعروفة في مصر

- ١٣ **الفصل الأول : عن العود**
- المبحث الأول : حول أصل وطبيعة العود ، وحول أهمية هذه الآلة الموسيقية عند الشرقيين ١٥
- المبحث الثاني : عن اسم العود ٢٠
- المبحث الثالث : عن شكل العود بصفة عامة ، وعن الأجزاء التي يتكون منها ٢١
- المبحث الرابع : الحامات التي تصنع منها الأجزاء السابقة ، وشكل كل جزء منها ، ووضعه ، ونسبته الى غيره من الأجزاء ، ووظيفته - غلاف الآلة ٢٤
- المبحث الخامس : عن الائتلاف النغمي في العود ، وعن ضبط نغماته ، وعن نظامه الموسيقي ٣٣
- ٤١ **الفصل الثاني : عن الطنبور الكبير التركي**
- ٤٣ **المبحث الأول : عن الطنبور بصفة عامة**
- المبحث الثاني : عن الطنبور الكبير التركي ، عن أجزائه ، عن أشكالها وأطوالها ونسب هذه الأجزاء بعضها الى بعض ، عن وظائفها ، وعن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية ٤٦
- ٦١ **الفصل الثالث : عن الطنبور الشرقي ، شكل هذه الآلة**
- ٦٣ أطوال ونسب أجزائها
- ٧٣ **الفصل الرابع : عن الطنبور البلقاري**
- ٧٩ **الفصل الخامس : عن الطنبور البزرك**
- المبحث الأول : عن الطنبور البزرك ، عن شكله ، عن أجزائه ، وعن زخارفه ٨١

- المبحث الثاني : عن أطوال الطنبور البزرك ، وعن النسب
الفائنة بين أجزائه ٨٥
- المبحث الثالث : عن الائتلاف النفسى لهذه الآلة الموسيقية ،
وعن مساحة نغماتها ٨٦
- الفصل السادس : عن الطنبور البغلمه ٨٩
- الفصل السابع : عن الكمنجة الرومى أو الكمان اليونانى ٩٥
- المبحث الاول : حول اسم هذه الآله ٩٧
- المبحث الثاني : حول شكل الكمنجة الرومى أو الكمان اليونانى ٩٩
- المبحث الثالث : عن الائتلاف النفسى فى الكمنجة الرومى ١٠٠
- الفصل الثامن : عن آلة القانون ١٠٣
- المبحث الاول : حول المعنى الحقيقى لاسم القانون عند اطلاقه
على آلة موسيقية • افترض المبدئى للآلات التى يشار
اليها بهذا الاسم • كيفية استخدام بطليموس لهذا
النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونات ١٠٥
- المبحث الثاني : عن هوية أو أصل القانون الاصلى • أو القانون
الانموذج الذى صنعت على غراره آلات القانون الاخرى •
حول التشابه القائم بين رسم آلة قانون محفورة فوق
الآثار المصرية القديمة والقانون وحيد الوتر الذى ابتكره
بطليموس - رأى جسيدي حول أصل الآلة الموسيقية
وحيدة الوتر ١٠٧
- المبحث الثالث : المعنى المجازى والرمزى الذى يلحقه المصريون
القديماء برسمهم الأشكال المختلفة للقانون - التطبيقات
العملية التى قامت بها هذه الشعوب • وشيوعها كثيرة
اخرى قديمة • وقام بها فلاسفة كنيون من الاغريق
القديماء من بعدهم • بهذه الأنواع من الآلات الموسيقية
للتدليل على الهارمونية الكونية والالهية - دوافع المعنى
الرمزى الذى يلحق برسم أو تمثيل القانون ١١٠
- المبحث الرابع : حول الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التى
ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية ١١٥
- المبحث الخامس : عن الشكل الصام ، وعن الأطوال الرئيسية
للقانون عند المصريين المحدثين ١١٨

الصفحة	الموضوع
	المبحث السادس : حول اجزاء القانون ، والاسم العربي الخاص
١٣١	بكل جزء منها
	المبحث السابع : الحامات التي صنع منها أو تكون أو زين بها
١٣٣	كل جزء من الأجزاء السابقة
١٣٦	المبحث الثامن : عن شكل وأبعاد ووظيفه الاجزاء السابقة
	المبحث التاسع : حول الائتلاف النفسى لآلة القانون وتوليقاتها
١٣٧	الموسيقية
	الفصل التاسع : عن الآله الموسيقية المسماة فى العربية : السنطير
١٤٥	الفصل العاشر : عن الكمنجة المعجوز
	المبحث الاول : حول اسم هذه الآله ، نمط شكلها وطابعه ، وكذلك نمط وطابع الزخارف والحليات التى تميز الكمنجة المعجوز عن بقية الآلات الشرقية الاخرى ، سواء فى مجملها أو فى الاجزاء المختلفة المكونة لها
١٤٧	
	المبحث الثانى : الاجزاء المكونة للكمنجة المعجوز
١٥٠	
	المبحث الثالث : شكل وخامه وموضع كل جزء من الاجزاء السابقة ، وكذلك الحليات التى يزدان بها كل جزء من هذه الاجزاء
١٥٢	
	المبحث الرابع : أبعاد الكمنجة المعجوز وأطوال أحزائها
١٥٩	
	المبحث الخامس : حول الائتلاف النفسى للكمنجة المعجوز ، وحول حجم ومدى تنوع النغمات التى يمكننا الحصول عليها من هذه الآلة
١٦١	
	الفصل الحادى عشر : عن الكمنجة الفرخ أو الكمنجة الصغيرة
١٦٩	
	المبحث الأول :
١٧١	
	المبحث الثانى : عن الشكل والحامات والحليات والأطوال الخاصة بالكمنجة الفرخ ، وحول اجزائها كذلك
١٧٢	
	المبحث الثالث : عن الائتلاف النفسى ، وعن مساحة وخاصة الكمنجة الفرخ
١٧٦	
	الفصل الثانى عشر : عن الرباب
١٧٨	
١٨٠	المبحث الاول : حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآلة

الصفحة

الموضوع

- ١٨٤ **المبحث الثانى :** شكل وخامه وتركيب وأطوال الرباب وأجزائها
المبحث الثالث : حول الائتلاف النغمى للرباب ، وحول مساحه
 أو مدى نغماته ، الفرض المبدئى من هذه الآلة الموسيقية
 ١٨٧
الفصل الثالث عشر : حول الكيصار أو القينارة الاثيوبية
 ١٩٣
المبحث الاول : حول الطرق المتباينة للفظ وكتابه اسم هذه
 الآلة ، وحول التشابه السام البادى فيما بين الكيصار
 والقينارة التى وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارد ،
 الوصف الاجمالى للكيصار ، طريقه العزف عليها - فيم
 كانت القينارة تستخدم فيما مضى - الضرر الذى لحق
 بفن الموسيقى منذ اهملت هذه الآلة الموسيقية - انهيار
 سطوة هذه الآلة منذ ذلك الوقت
 ١٩٥
المبحث الثانى : شكل وخامه وحيثه وأبعاد الكيصار
 ٢٠٧
المبحث الثالث : الائتلاف النغمى الفريد للكيصار ، المبدأ
 الهارمونى الذى يقوم عليه هذا الائتلاف ، مساحات
 النغمات ومعايرها ، خاصيات العواصل التى تشكلها
 هذه النغمات نفسها ، طريقه العزف على هذه الآلة
 ٢١٣

الباب الثانى

عن الآلات الهوائية أو آلات النفخ

- الفصل الاول :** عن المرامر المصرى الذى يسمونه بالعربييه زمر أو
 زورنى كما يقول الفرس
 ٢٢٣
المبحث الاول : حول الخلط الذى يسببه عادة نباين الاسماء
 التى يطلقها المؤلفون على الآلات نفسها - وحول امكانية
 تبديد هذا الخلط بخصوص أسماء الآلات القديمة ،
 ٢٢٥ وحول الاسماء المتباينة التى أطلقت على آلة الزمر
المبحث الثانى : حول ثلاثة أنواع من الزمر ، وحول الاسم
 الذى يطلق على كل واحد منها ، وحول آلة الزمر التى
 ينبغي أن ينتسب اسم الزورنا اليها ، وحول العلاقات
 التى تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التى
 تباعد بينها
 ٢٣٠
المبحث الثالث : عن عدد واسم ومادة وشكل أجزاء المزمار

الصفحة	الموضوع
٢٣٢	المرووف في مصر باسم الزمر ، وفي مناطق اخرى باسم زوربا
٢٣٦	المبحث الرابع : حول أطوال الاجزاء المسابقه بالنسبه بكل صنف من المزامير ، من أحجام مختلفة
٢٤٢	المبحث الخامس : حول طريقه العزف على المزمار ، و دخول جدولوه الموسيقى ، و حول تنوع ومساحه نغماته
٢٤٩	الفصل الثاني : عن العراقيه
٢٥١	المبحث الاول : حول اصل ونوع الآله الموسيقيه المسماة بالعراقيه
٢٥٤	المبحث الثاني : حول خامه وبنيه وشكل وأبعاد العراقيه وكذلك كل جزء من اجزائها
٢٥٩	المبحث الثالث : عن طريقه العزف على العراقيه ، و حول جدول ، ومساحه ، وتباين نغمات هذه الآله
٢٦١	الفصل الثالث : عن انه البوق عند المصريين المحدثين وهي الآله الموسيقيه التي يسمونها النفير
٢٦٣	المبحث الاول : الفكرة التي يقدمها سكاتشي حول شكل البوق عند قدماء المصريين : التشابه التام القوائم بين الشكل الذي يفترضه ، وشكل بوقنا الحديث ، الذي يقترب بدوره ، وكثيرا ، من شكل النفير ، الذي يستخدمه المصريون المحدثون
٢٦٨	المبحث الثاني : عن خامه وشكل وبنية وأبعاد النفير وكذلك الاجزاء التي يتألف منها
٢٧٣	الفصل الرابع : عن الناي المصري ذى المنقار ، والذي يطلقون عليه في العربية اسم صفارة أو شبابة
٢٧٥	المبحث الاول : حول اسم وخامه وشكل هذا النوع من النايات
٢٧٨	المبحث الثاني : حول نسب وأبعاد الصفارة وأجزائها
٢٨٠	المبحث الثالث : حول جدول وتنوع ومساحه نغمات الصفارة
٢٨١	الفصل الخامس : عن « الفلاوت » المصري المسمى بالعربية : الناي
٢٨٣	المبحث الاول : حول الأنواع المختلفة من آلة الناي
	المبحث الثاني : عن الناي شاه أو الناي الكبير المتقوب بسبعة

الصفحة

الموضوع

- ٢٨٧ نقوب ، وعما يشترك فيه مع النايات الأخرى ، وعما هو خاص به وحده
- ٢٨٩ **المبحث الثالث :** حول أطوال الناي الكبير وأبعاد أجزائه
المبحث الرابع : حول طريقه الإمساك بالناي الكبير ، وبالآلات الأخرى من نوعه كذلك ، وحول طريقه العزف عليه ، وحول الجدول النغمي ومساحه هذه النغمات ، وحول خاصياتها وتأثيرها في الميلودي
- ٢٩٢ **المبحث الخامس :** عن الناي الجرف ذي التمانية ثعوب ، وعن صلة القربى التي تربطه بالناي شاه ، عن شكله على نحو احتمالي ، وعن الأشياء التي لا تتصل به بصفة أساسية والتي لا تبدو سوى أمور عارضة
- ٢٩٤ **المبحث السادس :** حول شكل الناي الجرف ، حول أبعاده وأبعاد أجزائه ، وحول تعيين ملامسه ، وحول جدولوه الموسيقي
- ٢٩٧ **الموسيقى**
- ٣٠٠ **الفصل السادس :** حول ذلك النوع من الناي الحقل أو الريفي الذي يسمونه في العربية بالأرغول
- ٣٠٢ **المبحث الأول :** حول طابع ونمط الأرغول ، وحول أصل وزمن ابتكار الأرغول ، واسم مبتكره
- ٣١٤ **المبحث الثاني :** عن الأرغول ، وعن أجزائه ووظيفته
المبحث الثالث : حول الأجزاء التي يتألف منها كل من الأرغول الكبير والأرغول الصغير والأرغول الأصغر ، وحول الأبعاد الرئيسية في هذه الآلات الثلاث ، وحول مساحة وخواص نغماتها ، وحول جدولوها النغمي ، وكذلك حول تحديد ملامس كل واحدة منها
- ٣١٧ **الفصل السابع :** عن الزقرة
- ٣٢٣ **المبحث الأول :** عن استعمال ، وشكل وخامة وتركيب هذه الآلة
- ٣٢٥ **المبحث الثاني :** حول قدم آلة الزقرة في الشرق ، وحول النساب المنحل القائم بين هذه الآلة وآلة النابل التي كان الأقدمون يستخدمونها
- ٣٢٨

الصفحة

الموضوع

الباب الثالث
آلات الايقاع الصاخبة

- ٣٤١ الفصل الاول : اعتبارات عامة حول آلات الايقاع الصاخبة
المبحث الاول : حول الاختلاف القائم بين آلات الطرب والآلات
الصاخبة ، وعما يميز بين الهارموني وبين الضجيج
٣٤٣ المبحث الثاني : حول الانواع المختلفة من آلات الصخب ، وحول
الاسماء التي اطلقت على تلك الآلات من بينها ، التي
كانت تصدح برنة الطرب وتلك التي يشهد اقتراب
نضاتها من الضجج ، وحول رابطة القرى الحميمة التي
تقوم فيما بين هذه وتلك من الآلات ، وحول الوظيفة التي
٣٤٦ تؤديها لنا كل واحدة منها
المبحث الثالث : حول ما يميز آلات الصخب عند المحذنين عنها
٣٤٩ عند القدماء
- ٢٥١ الفصل الثاني : عن الجرسيات بشكل عام
المبحث الاول : حول الاسماء النوعية التي تطلق على غالبية
الجرسيات
٣٥٢ المبحث الثاني : عن الجرسيات الصغيرة التي على شكل صنوج ،
والتي تستخدمها الراقصات المصريات
٣٥٦ المبحث الثالث : عن اسم وشكل وأبعاد واستخدامات الجرسيات
الكبيرة أو الصنوج المصرية
٣٦١ المبحث الرابع : عن الآلات الصاخبة شبه الجرسية
٣٧٣
- الفصل الثالث : حول أنواع الطبول المختلفة المستخدمة في مصر ،
وحول أطوال كل واحدة منها ، وحول الغرض الذي نستخدم
فيه ، وطريقة هذا الاستخدام
٣٨٢
- ٣٨٩ الفصل الرابع : آلات الصخب والضجيج
- الباب الرابع
حول الآلات الموسيقية التي تستخدمها الأمم الأجنبية
التي يتجمع عدد من أبنائها في مصر
فصل وحيد : حول الآلات الموسيقية التي تستخدمها الشعوب

الصفحة	الموضوع
٣٩٧	المختلفة في افريقيا
٣٩٩	المبحث الاول : حول آلات البرابره والنوبيين
	المبحث الثاني : حول آلات الطرب ، و آلات الصخب ،
	والجرسيات التي يستخدمها الاتيويون ، ولا سيما
٤٠١	الاحباش منهم
	المبحث الثالث : حول الآلات الموسيقية ذات الصليل التي
٤٢١	يستخدمها أقباط مصر
٤٢٣	المبحث الرابع : عن الآلات الموسيقية الفارسية والتركية
٤٢٤	المبحث الخامس : حول الآلات الموسيقية عند السريان
٤٢٥	المبحث السادس : عن الآلات الموسيقية عند الأرمن
	المبحث السابع : عن الآلات ذات الصليل عند اليونانيين
٤٢٨	المحدثين (الأروام)
	المبحث الثامن : حول الآلات الموسيقية التي يستخدمها اليهود
٤٣٠	المحدثون

رقم الايداع

١٩٨٦/٤٦٦١



٩٣٢٧٠٦

كتب أخرى للمترجم

أولاً : فى مجال الأدب :

- ١- المطاردون (مجموعة قصص قصيرة) .
 - ٢ - حكايات من عالم الحيوان .
 - ٣ - المصيدة (مجموعة قصص قصيرة) .
 - ٤ - موتى بلا قبور (مسرحية تأليف جان بول سارتر) .
 - ٥ - السماء تمطر ماء جافا . .
- (رواية تسجيلية تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها) .

ثانيا : فى مجال التاريخ :

- ١ - تطور مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٥٠ . تأليف مارسيل كولب .
- ٢ - فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية ، تأليف أندريه ريمون .

ثالثا : الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر

تأليف علماء الحملة الفرنسية .

- ١ - المصريون المحدثون .
- ٢ - العرب فى ريف مصر وصحراواتها .
- ٣ - دراسات عن المدن والأقاليم المصرية .
- ٤ - الزراعة ، الصناعات والحرف ، التجارة .
- ٥ - النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية .

- ٦ - الموازين والنقود .
- ٧ - الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين
- ٨ - الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين .
- ٩ - الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين .
- ١٠ - مدينة القاهرة - الخطوط العربية على عمائر القاهرة .

رابعاً : لوحات موسوعة وصف مصر :

- ١ - المجلد الأول والثاني للوحات الدولة الحديثة .
- ٢ - المجلد الأول من لوحات الدولة القديمة .

خامساً : من موسوعة وصف مصر :

(دراسات مختارة من الموسوعة فى كتيبات)

- ١ - كيف خرج اليهود من مصر القديمة .
- ٢ - مدينة الإسكندرية .
- ٣ - مدينة رشيد .

تحت الطبع

- مقياس الروضة .
- القاهرة المملوكية .
- بقية مجلدات لوحات موسوعة وصف مصر .
- بقية الدراسات المختارة من موسوعة وصف مصر .

